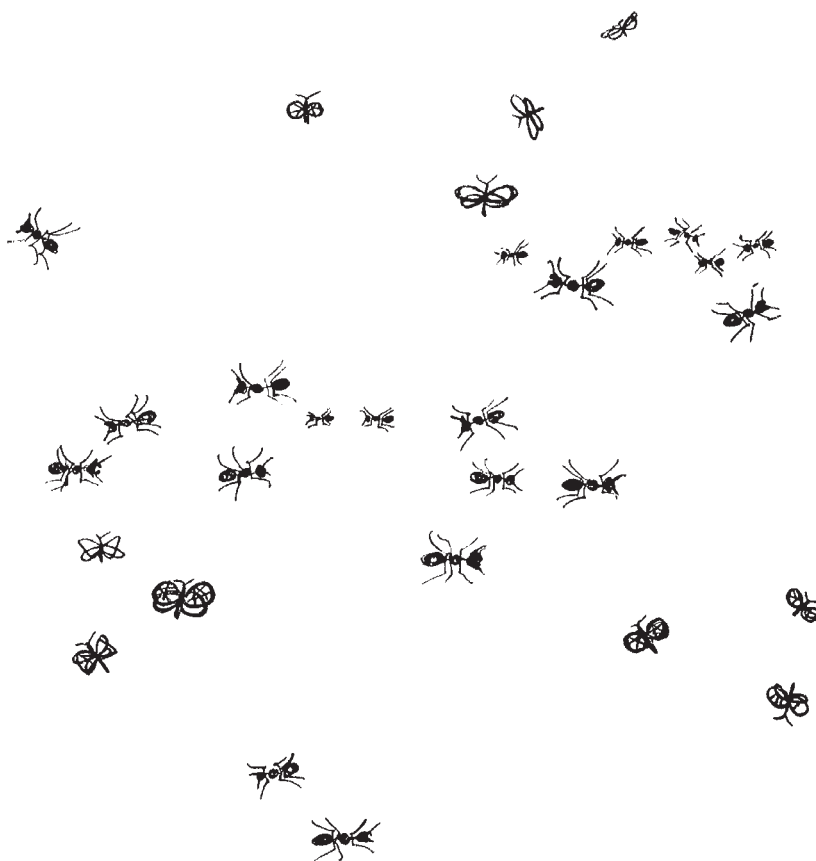




Ana Miriam Duarte
Reis da Silva

UM LIVRO VIVO

{transposição para a *web* do livro para crianças
Histórias de pretos e de brancos}





Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2010

**Ana Miriam Duarte
Reis da Silva**

UM LIVRO VIVO
{transposição para a *web* do livro para crianças
Histórias de pretos e de brancos}

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria da Conceição de Oliveira Lopes, Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a co-orientação do Professor Designer Francisco M. M. de Seíça da Providência Santarém, Professor Associado Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

errata

página	linha	onde se lê	deve ler-se
folha de rosto (texto de apresentação)	6	De Seiça Providência Santarém	de Seiça da Providência Santarém
1	14	artefacto e design	artefacto de design
13	3	responsáveis por encantador	responsáveis por encantar
14	5	interface para <i>web</i>	interface para a <i>web</i>
21	28/29	capacidade dsx de	capacidade criativa no sentido em que desenvolve capacidades de criação/imaginação de
52	13	proporcionar." (N. Mourão-Ferreira, 1986: 4)	proporcionar." (N. Mourão-Ferreira, 1986: 4).
67	14	simultaneamente	simultaneamente
73	7	artefacto, afectivo	artefacto afectivo
103	7	superficial". (N. Rocha, 2001: 89) Mais	superficial". (N. Rocha, 2001: 89). Mais
105	16	novo". (Maria Cecília Correia, 1960) Muito	novo". (Maria Cecília Correia, 1960). Muito
107	8	desenvolvidas cinco páginas	desenvolvidas oito páginas

um livro vivo {transposição para a *web* do livro para crianças *histórias de pretos e de brancos*}

ao meu projecto vivo maior, o jaime.

o júri

presidente

Professor Doutor Vasco Afonso da Silva Branco

Professor Associado da Universidade de Aveiro, por delegação de competências do Director de Curso do Mestrado em Design

vogais

Professor Doutor Luís Augusto Miranda Correia

Professor Catedrático do Departamento de Psicologia da Educação e Educação Especial do Instituto de Educação da Universidade do Minho

Professor Doutor Maria da Conceição de Oliveira Lopes

Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Professor Designer Francisco M. Mendes de Seíça da Providência Santarém

Professor Associado Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Co-Orientador)

agradecimentos

Ao Jaime por dormir a noite inteira e me permitir, assim, manter a minha sanidade mental.

Ao Gonçalo, o meu companheiro de todos os dias, todas as palavras são poucas para te agradecer, tu sabes!

À Maria Keil por ter sido uma das encantadoras da minha infância e me ter ensinado a sonhar com os livros.

À minha orientadora, tutora conceptual que me guiou na descoberta do caminho e na afirmação teórica. Mas também pela amizade, paciência, compreensão, dedicação, ajuda e crença neste trabalho.

Ao meu co-orientador, por me obrigar a andar para trás e para a frente com o trabalho até chegarmos aqui, e por todos os últimos 13 anos de ensinamentos.

À minha irmã, porque sempre me incentivou. À minha mãe e ao meu pai porque sempre me ajudaram em tudo.

Aos meus amigos, porque sempre tiveram um papel importante na minha vida e neste projecto contribuíram, muitas vezes, com palavras de incentivo. Alguns foram mesmo companheiros de angústia neste longo processo.

Por fim, agradeço a todos, que de uma forma ou de outra contribuíram para que esta dissertação se concretizasse, o meu muito obrigada!

palavras-chave

livro, comunicação, ludicidade, design, ilustração, web, criatividade, interacção

resumo

A dissertação que se apresenta nasce da convergência de diversas motivações e interesses, nomeadamente o gosto pela ilustração, a admiração e o reconhecimento pelo trabalho da artista Maria Keil, bem como da vontade de preservar museologicamente o material estético da obra *Histórias de pretos e de brancos* como contributo de resistência ao esquecimento desta ilustradora e desta obra em concreto. Mais, ainda, decorre da situação, em Portugal, da quase inexistência de livros em suporte electrónico que não pretendam copiar a interacção e a forma do livro material. E, reconhecendo que as crianças, no seu quotidiano, acedem aos dispositivos informáticos e aos artefactos de comunicação e ludicidade que neles circulam, pretendemos contribuir com o projecto que se apresenta — de maquetização, para a Web, da história referida —, para a potenciação da divulgação de valores de inclusão, de convivialidade inter-seres, de culturas, etnias e linguisticidades diversas e, através da descoberta, da exploração e do brincar com o livro, promover a literacia mediática.

Abordando a ilustração do livro para crianças, a materialidade e a imaterialidade do livro como comunicação, ludicidade e artefacto lúdico e de design, constrói-se a sustentação conceptual que dará lugar e pertinência à criação de um novo suporte de leitura que, defendemos, pode acrescentar conhecimento, criar novas condições para novas experiências, promovendo a convivialidade com o livro e, fruto disso, a aprendizagem do prazer, da liberdade e do gosto estético que a leitura tanto textual como imagética favorece. E, tudo isso, através da descoberta, exploração e brincadeira das crianças com a obra de uma autora de referência no património da ilustração para as crianças portuguesas, como é o caso de Maria Keil. Com o projecto que apresentamos afirmamos, assim, uma relação de complementaridade entre o livro impresso, artefacto material, e o livro electrónico, artefacto imaterial.

keywords

book, communication, ludicity, design, illustration, web, creativity, interaction

abstract

This dissertation is the result of several motivations and interests, namely the interest for illustration, the admiration for the work of Maria Keil, and the desire to preserve the aesthetic material of the book *Histórias de pretos e de brancos* as a contribution to the resistance against oblivion of this illustrator and this work in particular. Furthermore, there is a great shortage, in Portugal, of e-books that do not mimic the physical book and its way of interacting with the reader. By modelling *Histórias de pretos e de brancos* for the web, this project acknowledges the fact that children interact with electronic devices, and the artifacts of communication and ludicity conveyed through those devices, on an everyday basis. It also aims at helping reinforce values of inclusion across cultures, ethnicities and languages, as well as promoting media literacy in children through the discovery and exploration of this book.

The conceptual framework for this new reading medium is provided by theories of illustration for children's books, and questions of the materiality and imateriality of the book as an artifact of communication and ludicity, and of design. The relevance of such a project lies in its ability to promote knowledge and to create conditions for new experiences such as familiarity with books, and the awareness of the pleasure, freedom and aesthetic satisfaction to be derived from the reading of both written texts and images. This is to be attempted through the discovery, exploration and interaction with the work of Maria Keil, a major name within the field of Portuguese illustration for children. This project aims at emphasise the complimentary relationship between the printed book – a material artifact, and the e-book – an imaterial artifact.

A árvore

Há lá renda que se assemelhe
a este tecido de árvores no ar...
(Hei-de pedir à Maria Keil
para as pintar.)

Árvores do jardim do Aqueduto
sem flor nem fruto
nem nada de seu.

Só este azul de pássaros a cantar
que vai da terra ao céu.

José Gomes Ferreira (J. G. Ferreira, 2005: 28)



Índice

índice de figuras	V
apresentação	1
1. introdução geral	5
1.1. problemática	6
1.2. problema	12
1.3. motivações	13
1.4. finalidade e objectivos	15
parte 1	
2. sustentação conceptual do projecto - proposta de transposição para a web do livro para crianças <i>Histórias de pretos e de brancos</i> com ilustração de Maria Keil	17
2.1. ilustração	19
2.1.1. uma abordagem geral à ilustração do livro para crianças	19
2.1.2. evolução histórica da ilustração nos livros para crianças	26
2.2. livro. a materialidade vs imaterialidade	49
2.2.1. a materialidade do livro	49
2.2.2. a imaterialidade do livro	57
2.3. o livro como comunicação, ludicidade e artefacto de design	62
2.3.1. o livro como comunicação	62
2.3.2. o livro como ludicidade	67
2.3.3. o livro como artefacto de design	70
2.4. conclusão	76
parte 2	
3. projecto – proposta de maquetização para a web do livro para crianças <i>Histórias de pretos e de brancos</i> com ilustração de Maria Keil e texto de Maria Cecília Correia	79
3.1. contextualização	81
3.1.1. Maria Keil, uma bionota da ilustradora	81
3.1.2. a ilustração em Maria Keil	88
3.1.3. a ilustração do livro <i>Histórias de pretos e de brancos</i>	95
3.1.4. o livro <i>Histórias de pretos e de brancos</i>	104

3.2. proposta de maquetização	108
4. comentários finais e desenvolvimentos futuros	125
referências bibliográficas	127
anexos	145
livro digitalizado <i>Histórias de pretos e de brancos</i>	147
entrevista realizada a Maria Keil	160

índice de figuras

figura 1 - Parte do <i>Livro dos Mortos</i> do reinado de Amenophis III (1391-1353 a.c.), 18 ^a dinastia.....	24
figura 2 - ilustração do livro <i>Kunst und Lehrbüchlein</i> de Jost Amman, 1580.	24
figura 3 - capa do livro <i>Orbis Sensualium Pictus</i> , 1658	24
figura 4 - iluminura desenhada por Meister des Maréchal de Boucicaut, 1410-1415.	25
figura 5 - xilogravuras do século XVI ilustrando o método de produção da xilogravura.	26
figura 6 - caricatura de Honoré Daumier, 1832.....	26
figura 7 - gravura de Thomas Bewick para o livro <i>History of British Birds</i> , 1797.	27
figura 8 - poema ilustrado de William Blake do livro <i>Songs of Innocence</i> , 1789.	27
figura 9 - ilustração do livro <i>Little Red Riding Hood</i> , Gustave Doré, 1863.....	28
figura 10 - ilustração de George Cruikshank para o livro <i>German Popular Stories</i> dos irmãos Grimm, 1823.	28
figura 11 - capa do livro <i>Book of Nonsense</i> de Edward Lear, edição de 1846.	29
figura 12 - ilustração do livro <i>Alice no País das Maravilhas</i> , de John Tenniel, 1865.	29
figura 13 - capa do livro <i>Little Red Riding Hood</i> , de Walter Crane, 1873.	29
figura 14 - capa do livro <i>The complete collection of pictures & songs</i> de Randolph Caldecott, impresso por Edmund Evans, edição de 1887.	30
figura 15 - ilustração do livro <i>The Merry Adventures of Robin Hood</i> , de Howard Pyle, 1883.	30
figura 16 - ilustração do livro <i>The tale of Peter Rabbit</i> de Beatrix Potter, 1903.	31
figura 17 - capa do periódico infantil <i>O amigo da infância</i> , 1899.	32
figura 18 - ilustração <i>O Quim e o Manecas e a tia Joana</i> , Stuart Carvalhais, 1915.	33
figura 19 - ilustração do livro <i>Casa de Meu Pai</i> , ilustrado por Leal da Câmara, 1915.	33
figura 20 - capa do livro <i>Os conselheiros do Califa</i> , ilustrado por Mamia Roque Gameiro, 1927.....	33
figura 21 - capa do livro <i>Bichos Binchinhos e Bicharocos</i> , ilustrado por Júlio Pomar.....	34
figura 22 - Capa do livro <i>Make Way for Ducklings</i> de Robert McCloskey, edição de 1942.	35
figura 23 - Capa da 1 ^a edição do livro <i>Madeline</i> de Ludwig Bemelmans, de 1939.....	35
figura 24 - Páginas do livro <i>See and Say</i> de António Frasconi, de 1955.....	36
figura 25 - capa do livro <i>Chanticleer and the Fox</i> de Barbara Cooney, 1959.	36
figura 26 - capa do livro <i>Histórias da minha rua</i> ilustrado por Maria Keil ,1953.....	36
figura 27 - capa do livro <i>ABC</i> de Brian Wildsmith, 1962.	36
figura 28 - capa do livro <i>Charley, Charlotte and the Golden Canary</i> de Charles Keeping, 1967.....	37
figura 29 - capa do livro <i>The mixed-up chameleon</i> , de Eric Carle, 1988.	37
figura 30 - capa do livro <i>Sam, Bangs & Moonshine</i> de Evaline Ness, 1967.....	38
figura 31 - capa do livro <i>The Snowy Day</i> , de Ezra Jack Keats, 1962.	39
figura 32 - capa do livro <i>Where the Wild Things Are</i> de Maurice Sendak, 1963.....	39
figura 33 - ilustração do livro <i>The Midnight Play</i> , ilustrado por Květa Pacovská, 1992.....	41
figura 34 - capa do livro <i>There Was an Old Lady Who Swallowed a Fly</i> , de Simms Taback, 1997.	41
figura 35 - capa do livro <i>Mr. Lunch takes a plane ride</i> , J. Otto Seibold, 1993.....	41
figura 36 - capa do livro <i>Glasses who needs é?</i> , de Lane Smith, 1991.	42
figura 37 - lustração do livro <i>The wizard of Oz</i> de Lisbeth Zwerger, 1996.....	42
figura 38 - ilustração do livro <i>Tucha e Bico</i> , ilustrado por Leonor Praça, 1969.....	43
figura 39 - capa do livro <i>Tobias</i> , ilustrado por Manuela Bacelar, 1989.....	43
figura 40 - capa do livro <i>Come a sopa, Marta</i> , ilustrado por Marta Torrao, 2004.	43
figura 41 - ilustração <i>The laureate's Party</i> , de Quentin Blake, 2000.....	44
figura 42 capa do livro <i>First Flight</i> de Sara Fanelli, 2002.....	44
figura 43 - capa do livro <i>Figuras figuronas</i> , ilustração de João da Câmara Leme, 1969.....	45
figura 44 - ilustração de Teresa Lima, 2003.....	45
figura 45 - ilustração do livro <i>História da égua branca</i> , Joana Quental, 2000.	45
figura 46 - capa do livro <i>Coração de Mãe</i> , ilustrado por Bernardo Carvalho, 2008.	46

figura 47 - ilustração do livro <i>O primeiro gomo da tangerina</i> , ilustrado por Madalena Matoso, 2010.	46
figura 48 - ilustração do livro <i>A manta, uma história aos quadradinhos (de tecido)</i> , ilustrado por Yara Kono, 2010.	46
figura 49 - livro	47
figura 50 - esquema representativo das manifestações de ludicidade.	66
figura 51 - capas da Penguin, esquema de cores, 1937, 1938, 1939, 1940, 1943.	71
figura 52 - capas da colecção <i>Modern Classics</i> da Penguin, 2000.	72
figura 53 - fotografia de Maria Keil, 2000.	79
figura 54 - ilustração de Maria Keil, auto-retratando-se, do livro <i>Histórias da minha rua</i> , 1953.	79
figura 55 - anúncio publicitário para a espartilharia A Pompadour.	81
figura 56 - Auto-retrato, Maria Keil, 1941.	82
figura 57 - capa do livro <i>Começa uma vida</i> de Irene Lisboa (João Falco), 1940.	82
figura 58 - painel de azulejo da estação de metro Restauradores, 1959.	83
figura 59 - figura 60 - capa do livro <i>A noite de Natal</i> de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1959.	83
figura 60 - ilustração do livro <i>O livro de Marianinha</i> , 1967.	83
figura 61 - capa do livro <i>A abelha Zulmira</i> , 1979.	84
figura 62 - ilustração do livro <i>Anjos de pijama</i> , 2005.	84
figura 63 - ilustração do livro <i>Madalena e a gatinha pompom</i> , 2006.	84
figura 64 - ilustração do livro <i>A árvore que dava olhos</i> , 2007.	85
figura 65 - fotografia da série <i>Roupa a secar no bairro alto</i> , 1997.	85
figura 66 - ilustração do livro <i>árvores de domingo</i> , 1986.	85
figura 67 - ilustração do livro <i>Páscoa Feliz</i> , 1932.	86
figura 68 - ilustração do livro <i>As três maçãs</i> ,	88
figura 69 - ilustração do livro <i>O Pau-de-fileira</i> de Maria Keil, 1976.	90
figura 70 - ilustração do livro <i>Os Presentes</i> , 1979.	90
figura 71 - as 29 ilustrações do livro <i>Histórias de pretos e de brancos</i> , 1960.	93
figura 72 - aspecto do ecrã de entrada no dispositivo/artefacto <i>histórias de pretos e de brancos . um livro vivo</i> .	108
figura 73 - ecrã de entrada com o menu 'descobrir' seleccionado.	109
figura 74 - nível descobrir, aspecto do ecrã com a capa do livro em facsimile.	110
figura 75 - menu de ajuda e informações, nível 'descobrir'.	111
figura 76 - menu do nível descobrir.	111
figura 77 - menu do nível explorar.	111
figura 78 - menu exemplo do nível brincar.	111
figura 79 - ecrã com informações acerca da ilustradora Maria Keil, nível 'descobrir'.	112
figura 80 - ecrã do nível 'brincar', onde se pode ver o menu dos elementos.	113
figura 81 - ecrã do nível 'brincar', onde se pode ver o menu dos elementos com a possibilidade de alterar a opacidade.	113
figura 82 - nível 'brincar', exemplo de ilustração de entrada da história.	114
figura 83 - nível 'brincar', exemplo de ilustração em construção.	114
figura 84 - nível 'brincar', exemplo de ilustração construída.	115
figura 85 - nível 'explorar', indicação da navegação para a esquerda.	116
figura 86 - nível explorar, indicação da navegação para o nível 'descobrir' no topo da página.	116
figura 87 - nível 'explorar', indicação da navegação para o nível 'brincar' na base da página.	117
figura 88 - ecrã 02 do nível 'descobrir'.	117
figura 89 - ecrã 03 do nível 'descobrir'.	118
figura 90 - ecrã 01 do nível 'explorar'.	118
figura 91 - ecrã 02 do nível 'explorar', em <i>pause</i> .	119
figura 92 - ecrã 03 do nível 'explorar', em <i>pause</i> .	119

apresentação

A dissertação que se apresenta, subordinada ao título “Um livro vivo {transposição para a web do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos*}”, é precedida pelos agradecimentos, palavras-chave, resumos, em português e em inglês, e pela apresentação que fornece indicações ao leitor acerca do modo como o texto está organizado.

Iniciamos o ponto 1 com uma introdução geral que comporta a problemática, o problema, as motivações e os objectivos.

Após o ponto 1, duas partes estruturam a dissertação.

A parte um integra o ponto 2 da dissertação onde apresentaremos a sustentação conceptual da proposta de transposição para a web do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos*. Aqui referimo-nos à ilustração para crianças, de uma forma geral e à sua evolução histórica, ao livro, na sua materialidade e imaterialidade bem como enquanto artefacto de comunicação, ludicidade e artefacto de design.

Na parte dois da dissertação, que integra o ponto 3, apresentaremos o projecto – proposta de maquetização para a web do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos* com ilustração de Maria Keil e texto de Maria Cecília Correia. Começamos com a contextualização, com a biografia de Maria Keil, a ilustração em Maria Keil, o livro *Histórias de pretos e de brancos* e a ilustração do livro *Histórias de pretos e de brancos*, terminando este ponto com a proposta de maquetização.

No ponto 4, colocamos em destaque comentários finais e algumas possibilidades ou caminhos de desenvolvimento futuro deste trabalho.

Importa, ainda, referir que, relativamente à construção do texto, nesta dissertação, usaremos sempre, com a excepção das motivações que são pessoais, a 1ª pessoa do plural. Esta opção prende-se com o facto de convocarmos os vários autores que nos influenciaram através dos seus textos e, em muitos casos, são essas as vozes que, aqui, falam. Através

da intertextualidade, os autores e os textos falam connosco e estas vozes ajudam-nos a estabelecer diferentes relações e a descobrir e a criar coisas novas.

1

1. introdução geral

Na presente dissertação cruzam-se várias motivações: o gosto pela ilustração, a admiração pelo trabalho da artista Maria Keil e a vontade de preservar museologicamente parte da sua obra como tentativa de resistência ao esquecimento. cremos que, de outra forma, correremos o risco do material estético do livro *Histórias de pretos e de brancos*, obra sobre a qual esta dissertação “actua”, se torne inacessível para a maior parte dos leitores. Com este trabalho, pretendemos imaterializar esta obra e, ao mesmo tempo, motivar e induzir e a fruição lúdica e criativa dos leitores em geral e das crianças em particular; potenciar a comunicação a partir da ilustração; promover uma formação cívica e pró-activa e, simultaneamente, a descoberta de uma relação de intimidade com o livro. Assim, esta obra poder-se-á manter viva, preservada, ressuscitada, reinterpretada e renovada, gerando, constantemente, novas descobertas, novas explorações, novas brincadeiras.

1.1. problemática

O século XXI anuncia a época em que vivemos e que Domenico De Masi (Masi, 2000) designa por época Pós-Industrial. De acordo com este autor, contrariamente ao que é geralmente pensado, não vivemos uma época de mudanças mas uma mudança de época que se foi construindo no século XX, nomeadamente os novos media de comunicação e de informação que se foram implantando de forma definitiva e invadindo o quotidiano da maioria dos cidadãos. Construíram-se novas relações com o tempo e o espaço, alterou-se a velocidade na resolução de problemas, diminuíram-se as distâncias, contribuindo as várias plataformas informáticas de comunicação e de informação para criar a sociedade de comunicação, da informação e do conhecimento.

Vivemos imersos numa época em trânsito, rodeados por uma cultura tipográfica (que reconhece no livro o símbolo do conhecimento) e outra digital e interactiva (que circula na rede *web* à velocidade da luz). Parece-nos, assim, cada vez mais, oportuna a construção de veículos comunicacionais mais adequados ao novo paradigma pós-industrial, veículos mais rápidos e eficazes que funcionam como *aceleradores de conhecimento*, como refere Kerckhove na sua obra *Inteligência conectiva* (1998).

Em relação às crianças, os dispositivos informáticos, quer sejam telemóveis, computadores, televisão e artefactos lúdicos ou de ludicidade, entre outros, também dominam o seu quotidiano, no jardim-de-infância, na escola, em casa e entre elas. Os novos media passaram a ser parte integrante das suas vidas e têm vindo a alterar as suas maneiras de pensar e de interagir. Se, por um lado, a literacia mediática, de que não se falava há trinta anos, é, nas sociedades actuais, uma das componentes fundamentais da literacia afigurando-se essencial na educação das crianças do início da segunda década do século XXI, por outro lado, ainda estamos perante um longo caminho por explorar, nomeadamente os designers, de rentabilização da utilização destes novos meios e de criação de artefactos especialmente dirigidos às

crianças que a eles podem aceder através de diversas plataformas informáticas. Adoptando o conceito de literacia mediática de Manuel José Damásio que afirma que esta “refere-se à aquisição de competências, num dado campo ou sistema de comunicação, por forma a permitir a sua integração no processo educativo, em ordem à adequação do mesmo às novas estruturas de mensagem a que os sujeitos estão expostos.” (Damásio, 2007: 200), sublinhamos que este conceito contribui para a compreensão do processo de evolução da mentalidade e da forma de encarar a aquisição de conhecimento. Nesta perspectiva, assistimos à existência de vários discursos que, aludindo ao fascínio das novas tecnologias, consideram que estes dispositivos informáticos vieram comprometer a existência do livro, bem como de outras formas comuns de potenciação das competências de literacia. Há mesmo quem considere que o livro se tornou num artefacto obsoleto. Consideramos, porém, que este modo de pensar o livro é incorrecto, pois este, encarado, também, como *medium* de comunicação tem uma coexistência de complementaridade em relação os novos media. A relação de singularidade que as crianças desenvolvem com os livros é fundamental para a aquisição de atitudes e capacidades criativas e uma diversidade de competências potenciadoras da literacia em geral, onde se integra a literacia mediática. Aludimos ao caso particular das crianças, porque estas constituem o público-alvo disponível à apreensão do mundo em que vivem e à multi-variedade das experiências com as diversas linguagens. O objecto livro intitulado *Histórias de pretos e de brancos*, alvo de estudo nesta dissertação, é, por decisão das autoras, dirigido às crianças. Acrescentamos, por último, que o livro foi uma tecnologia que dominou sessenta anos do século XX e, apesar das evoluções tecnológicas da época Pós-Industrial, como é o caso da *web 2.0*, vai continuar a ter o seu lugar na experiência individual e colectiva das crianças. Nenhum dos novos *medium* anula a existência do objecto livro, complementam-se, entre si. Consideramos, portanto, que existe lugar para todos.

Interpretando dados recolhidos pelo Instituto Nacional de Estatística (INE) entre 2005 e 2008 no “Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias” e tratados em 2009,

destacamos que 97% dos indivíduos, com idades compreendidas entre os 10 e os 15 anos, utilizam o computador, 93% acedem à *internet* e 85% utilizam o telemóvel. Estes números elevados poderiam dar razão aos que declaram a obsolescência do livro, provocada pela proliferação dos dispositivos informáticos. Contudo, e contrariamente ao que é comum pensar-se (nomeadamente, que os mais novos não gostam de ler), estudos recentes realizados em 2007, incidindo sobre crianças entre os quatro e os doze anos de idade da área da grande Lisboa e do grande Porto, e com uma amostra de 1200 indivíduos, demonstram que uma percentagem elevada de crianças gosta de ler e gostaria de ler mais ainda. Apresentando os seguintes dados: 63% dos inquiridos gosta de ler e 67% gostaria de o fazer mais, indicando esta actividade no topo das suas preferências (Chaves, Dutschke, Liz, & Gervásio, 2007).

A proliferação dos dispositivos informáticos, artefactos electrónicos, nos *tween* (crianças pré-adolescentes entre os 8 e os 10 anos) é enorme em Portugal, como podemos verificar pelos dados apresentados, e justificam a pertinência da passagem de um artefacto de papel para uma outra plataforma informática, de forma a proporcionar novas experiências de leitura e de contacto com as tecnologias e criar novas fontes para o prazer de ler, utilizando os suportes tecnológicos que possuem. As crianças pré-adolescentes têm um contacto autónomo com dispositivos informáticos e gostam de experimentar, podendo a leitura tornar-se igualmente atractiva e aliciante, mesmo utilizando um suporte que não o papel. E, pelos dados apresentados anteriormente, verificamos que uma coisa não anula a outra. As crianças lêem e gostam de ler. Assim, e sendo a obra *Histórias de pretos e de brancos* potencialmente dirigida a crianças, justifica-se a pretensão do projecto apresentado nesta dissertação, um projecto que pretende converter as ilustrações de Maria Keil e o livro referido em material digital (*bits*).

Reforçando, novamente, a ideia de que os diversos dispositivos do livro, o livro material e o livro imaterial, são complementares, importa acrescentar que a relação com o livro é uma relação corpo a corpo, imediata e que se vivencia na intimidade, na medida em que o contacto físico através dos sentidos proporciona uma relação natural e de

convivialidade com o próprio autor, enquanto que a relação da criança com o ecrã é uma experiência sempre mediada por dispositivos informáticos, fazendo com que a experiência virtual da criança, neste caso, seja diferente da outra ou da primeira a que nos reportámos. No entanto, os livros em plataformas informáticas, vulgo, livros digitais, que existem, neste momento, são, na sua maioria, ainda conservadores ao nível de aparência e até do formato, tentando, na maior parte das vezes, reproduzir o mais fielmente possível o livro impresso, chegando mesmo a simular o próprio folhear. Aproveitando esta lacuna e associando o facto das crianças lerem, de lerem em qualquer que seja o suporte, serem fãs de suportes informáticos e não encontrarem quase materiais para o fazerem, ou seja, a quase inexistência de livros noutros suportes que não seja papel, incluindo livros de autores portugueses, clássicos e de potencial recepção para as crianças, que tenham sofrido esta passagem, o projecto que pretendemos desenvolver parece ganhar justificação, pertinência e lugar. Com efeito, preconizamos que um novo suporte de leitura acrescenta conhecimento, ajuda também a criar hábitos de leitura, favorece o desenvolvimento do gosto estético, no caso dos livros com ilustração, e rentabiliza o nível de literacia mediática das crianças. Esta nova plataforma de leitura de livros poderá ser aproveitada, por exemplo, para conhecer e ler as obras de um autor de referência no património da literatura para as crianças portuguesas como é o caso do livro da Maria Keil.

O livro, e em concreto *Histórias de pretos e de brancos*, pode servir também como um excelente veículo de promoção de valores de inclusão, fraternidade, diferença e de reflexão e questionação sobre as relações racistas, domínio no qual, mesmo estando no início da 2ª década do século XXI, em Portugal, muitos cidadãos, ainda, parecem precisar de ajuda para aprenderem a conviver com as diferenças culturais, sociais, étnicas, linguísticas e anti-colonialistas.

Além disso, e como preconiza Kerckhove, “A área privilegiada das artes é a do mundo dos interfaces, não só porque é um campo acessível para a investigação, mas também porque é a metáfora tecnológica dos sentidos” (Kerckhove, 1998: 32) e é nesta medida que a disponibilização

na *web* de parte do trabalho ilustrativo de Maria Keil pode ser considerada como uma rápida aproximação a um público mais alargado, possibilidade concedida pelas virtudes da *internet*, um espaço referido por muitos como meio privilegiado de *democratização da informação* e da consolidação da sociedade de comunicação.

Assim, o trabalho que apresentamos assume também um carácter democrático e divulgativo, na medida em que o objecto literário, alvo deste projecto, editado, pela primeira e única vez, em 1960, não foi, até à data, reeditado, encontrando-se, por isso, praticamente inacessível, na actualidade, para o leitor comum.

A digitalização, uma das dimensões deste projecto, permitindo, segundo Kerckhove (1998), imaterializar alguns suportes de memória tradicionais como livros, cassetes, documentos, tecnologias do passado que constituem auxiliares de memória ou armazenamento, representa uma das bases construtivas do nosso trabalho. Os actuais meios tecnológicos auxiliares de processamento, ou seja, auxiliares de inteligência facilitam, portanto, o convívio com um material estético, para muitos, de outro modo inacessível, motivando um contacto simultaneamente frutivo e criativo.

Importa, ainda, reflectir acerca da questão *hipertexto* e do facto deste dispositivo permitir uma leitura descontínua, isto é, não sequencial e linear, como se constata no livro. Tendo esta ideia como matriz e partindo de um conjunto de ilustrações de Maria Keil, uma das artistas plásticas mais reconhecidas no domínio da ilustração portuguesa de livros de destinatário explícito infanto-juvenil, tentaremos que o leitor siga o seu próprio caminho, construindo uma narrativa à sua maneira, lendo ao seu próprio ritmo e, conseqüentemente, interferindo no próprio processo de design, (re)criando um novo objecto, com “assinatura” pessoal. Trata-se, com efeito, de uma proposta interactiva que convida o leitor não só a contemplar, mas também a actuar sobre as ilustrações presentes numa obra ilustrada por Maria Keil, seguindo, em parte, aquilo que Kerckhove sugere quando afirma “a digitalização reduz tudo a bits e,

em seguida, coloca nas nossas mãos a tarefa de reconstruir a matéria, a vida, a realidade” (Kerckhove, 1998: 28).

Sublinhe-se que, nesta actividade em concreto, o leitor obtém, tal como lembra Bastos (2004) ao citar McLuhan, “poder de intervenção no processo de criação, uma vez fisicamente libertado do suporte da leitura e encorajado pelas ferramentas tecnológicas a intrometer-se no texto, experimentando assim uma confusão produtiva de papéis entre autor e leitor.”

Por analogia com o teatro, podemos referir que a perspectiva do teatro do oprimido de Boal inclui o receptor como activo e criativo do processo, retirando ao teatro o seu carácter repressivo e autoritário de educador e de uma arte meramente contemplativa.

O projecto de interface que apresentamos reveste-se, portanto, de uma dimensão política, social, estética e educativa, apresentando como objectivo fundamental a exploração lúdica da informação, baseada na liberdade de interpretação, na formação participada e, até, na abertura ao Outro e a um conhecimento criativo e conectivo.

Ainda segundo Kerckhove, “os livros alimentam o individualismo, isolando as pessoas ao mesmo tempo que tornam a comunicação humana silenciosa” (Kerckhove, 1998: 34). Assim sendo, e assumindo a sua obra *Inteligência Conectiva* (1998) como uma das bases teóricas de fundamentação do nosso estudo, ao procurar transferir o livro para a web e criando uma aplicação de leitura e de relativa manipulação de uma obra, tentaremos fazer com que esta auxilie o processamento e a inteligência do leitor, bem como a agilidade criativa, de modo a que possa potenciar a “resistência ao esquecimento como preservação da informação enquanto manifestação (histórica) de conhecimento” (Providência, 2008).

1.2. problema

Partindo do anteriormente referido na problemática, e aproveitando a lacuna identificada, a quase inexistência de livros *online*, ou em suportes electrónicos, que privilegiem uma abordagem de interacção própria e que não copiem por si só a forma do livro material, o problema para estudo é a transposição do livro material para o livro imaterial, tentando criar uma nova relação e exploração do conteúdo. No fundo, é a passagem de um suporte de papel, físico, em que a relação com o corpo é humana, natural, íntima e praticamente inata a qualquer ser humano, ou seja, é a que conhecemos melhor e que dominamos, para um suporte imaterial, praticamente desconhecido, onde não folheamos naturalmente e onde a experimentação toma uma nova proporção. Esta ausência é um problema, na medida em que este novo suporte poderá enriquecer, complementar e promover a literacia mediática.

1.3. motivações

Maria Keil é uma das figuras encantadoras da minha infância. A leitura das suas ilustrações e das histórias que lhes deu imagens marcaram a minha formação. Os meus gostos, sons, cheiros, cores, formas de ler e de representar mundos, estarão para sempre associados aos primeiros livros que tive a felicidade de ver/ler. Desde cedo, lembro-me de ilustrações, às quais, na altura, chamava de desenhos, recheadas de cores e formas que, por si só, me seduziam, contavam histórias e me deixavam com a imaginação liberta para recriá-las e inventar muitas outras histórias. Maria Keil, para mim, é um símbolo supremo da arte de representar com emoção. Os seus desenhos provocam-me um misto de nostalgia e felicidade pelas viagens que me permitem fazer do presente para o passado, recriando a experiência da minha relação, na infância, com os livros por ela ilustrados. A sua obra desde cedo me cativou e reconheço que esta interacção com Maria Keil, através dos seus desenhos, pode ter influenciado o meu percurso de vida e, nomeadamente, a escolha que fiz ao nível profissional.

Sendo designer, e tendo uma estreita afinidade com o desenho, constato que a riqueza das suas ilustrações ficou, em alguns casos, perdida no meio da reprodução mal conseguida e até mesmo da desadequada integração com o texto. Não posso, por isso, deixar de tentar revalorizar algo que, para mim, está indissociavelmente ligado à formação da minha identidade. E, enquanto designer, fazer com que o objecto, desenhado por Maria Keil, a minha ilustradora preferida, possa ficar disponível e acessível ao maior número de pessoas, de uma forma universal. Preservar, disponibilizar e partilhar as ilustrações, já esquecidas, de Maria Keil com um público mais vasto, é o que pretendo, sabendo que o livro *Histórias de pretos e brancos*, editado em 1960, não foi mais reeditado, nem parece existir intenções para tal por parte de nenhuma editora, estando, assim, em risco de permanecer para sempre no esquecimento.

A selecção do livro *Histórias de pretos e de brancos* deve-se, então, à necessidade de actualizar a memória sobre uma das personalidades responsáveis por encantar as crianças portuguesas, resistir ao esquecimento de um património nacional e, ainda, à actualidade da temática da inclusão e da convivialidade inter-culturas que os seus desenhos reforçam na história que contam. Mais acrescento que este projecto pode também ser entendido como um contributo para comemorar os 60 anos da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos, no âmbito da ONU. A narrativa deste livro de Maria Keil enaltece os valores da liberdade, fraternidade e igualdade para todos os seres humanos. Destaco, também, que este é um dos primeiros livros da autora a ser ilustrado especificamente para as crianças e realizado em equipa, com a escritora Maria Cecília Correia, igualmente autora do livro *Histórias da minha rua*, o primeiro livro ilustrado por Maria Keil, em 1953.

1.4. finalidade e objectivos

A finalidade da presente dissertação levanta questões quanto à reflexão sobre a materialidade e imaterialidade do livro e, consequentemente, da sua passagem de um suporte físico para um suporte digital. Assim, estipulámos as seguintes finalidades:

- elaborar uma proposta de interface para a *web*;
- recriar o suporte verbo-icónico de um livro ilustrado por Maria Keil;
- preservar museologicamente o livro de Maria Keil, *Histórias de pretos e de brancos*.

Em conformidade com os resultados apresentados nesta dissertação e em coerência com as finalidades, acrescentámos os seguintes objectivos:

- comunicar a riqueza da convivialidade inter-pessoal com as diferenças sociais, culturais, étnicas e linguísticas;
- transmitir valores humanos de inclusão, fraternidade e de reflexão crítica sobre as práticas racistas;
- reflectir sobre as singularidades do estilo ilustrativo de Maria Keil;
- promover a exploração lúdica da ilustração e do texto;
- favorecer o exercício criativo do utilizador-leitor;
- potenciar a leitura criativa e pró-activa na *web*;
- contribuir para a construção de uma relação de intimidade com o livro ilustrado, simultaneamente fruitiva e lúdica;
- estimular o imaginário da criança;
- desenvolver uma atitude e capacidade criativa e lúdica;
- fomentar a literacia mediática.

Com estas finalidades e objectivos, pretendemos responder às questões que se colocam à construção da mudança da materialidade do *medium* livro, para a imaterialidade do livro no novo *medium*.

parte 1

2

sustentação conceptual do projecto - proposta de transposição para a *web* do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos* com ilustração de Maria Keil

2.1. ilustração

2.1.1. uma abordagem geral à ilustração do livro para crianças

Na abordagem geral à ilustração do livro para crianças, encetaremos uma busca em torno dos significados que os falantes da língua portuguesa atribuem à palavra ilustração, evidenciando também os sentidos que estão contidos na raiz etimológica da palavra. Neste seguimento, faremos uma aproximação e desenvolvimento dos conceitos de ilustração, na perspectiva de vários autores para concluirmos que a ilustração é um conceito plural que inclui uma diversidade de factores, estando inter-relacionada com os destinatários, as crianças.

Segundo o *Dicionário do livro*, e numa extensa definição, cuja amplitude e cujo rigor justificam a transcrição integral, **ilustração é** “ em sentido geral toda e qualquer representação de carácter artístico ou documental • Em sentido restrito é a representação iconográfica incluída no texto e proveniente de criação artística • Acção de ilustrar • Qualquer representação que não tenha carácter textual, que se encontre contida num documento • Na obra manuscrita ou impressa, é a representação pictórica, iconográfica, diagramática ou qualquer outra que ocorra no seu interior; deve ser colocada o mais perto possível do lugar do texto onde é citada; serve para explicitar o texto e neste sentido tem um carácter pedagógico; nos manuscritos e posteriormente nos primeiros tempos da tipografia, a ilustração do texto visava, além de uma decoração meramente recreativa, a sua explicação e consequente explicitação, uma vez que muitas pessoas não sabiam ler, mas o poder da imagem levava-as a entender a mensagem escrita, à qual não teriam acesso de outro modo; noutros casos a ilustração tem apenas a intenção de embelezar o texto, acompanhar uma obra de ficção • Conjunto das ilustrações de uma monografia, periódico, etc. • Publicação periódica que costuma conter grande número de desenhos e estampas • Explicação, comentário ou esclarecimento que é aditado a uma obra • Saber. Sabedoria.”

Prosseguindo, ainda, com o levantamento de definições comumente atribuídas à palavra ilustração, o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, define-a do seguinte modo:

“Ilustração [iluʃtɾesɐw]. s. f. (Do lat. *illustratio*, -ōnis). **1.** Processo de tornar ou de se tornar conhecido pelo mérito de tornar ou de se tornar ilustre. **2.** Distinção, nobreza, fama, renome. **3.** Conjunto de conhecimentos em vários domínios. CULTURA, SABEDORIA, SABER. *O seu avô era pessoa de grande ilustração, de muita cultura.* **4.** Pessoa muito célebre, ilustre. *É uma das grandes ilustrações da medicina daquela época.* **5.** Esclarecimento, explicação, exemplificação. *Eles deram vários exemplos como ilustração das várias aplicações da energia.* **6.** Acção de ornar com desenhos ou imagens, de ilustrar uma obra, um texto. *Nestes últimos tempos, ele tem-se dedicado à ilustração de histórias infantis.* **7.** Imagem, gravura, reprodução que ajuda a compreender, a esclarecer um texto impresso ou a decorá-lo. *Ele é o responsável pelas ilustrações da revista.”*

Quanto ao sentido da palavra ilustração, contido na sua raiz etimológica, segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, esta deriva do latim *illustratiōne* e representa “acto de iluminar, de tornar brilhante”.

Assim, poderemos dizer que uma ilustração, sendo uma representação pictórica que pretende complementar, adornar ou ajudar a esclarecer algo no texto, tendo, portanto, também um carácter pedagógico, é, essencialmente, e exactamente como advém da sua raiz etimológica, “trazer luz para uma obra” (Maia, 2002). Neste seguimento, para Isidro Ferrer (2004), o acto de ilustrar quer também dizer iluminar alguma coisa e, para o autor, a ilustração está em pleno quando permite diferentes leituras e não repete só o texto. Nesta perspectiva, o ilustrador tem um papel fulcral na transmissão da sua própria visão sobre as coisas já que este é também autor, tendo, portanto, também responsabilidade sobre a obra, apesar de, por vezes, se esquecer disso. Também para Steven Heller (2005), a ilustração tem como intenção iluminar, fazer viver um manuscrito e dar-lhe profundidade.

A ilustração de livros para as crianças revela-se como fundamental, quer para a compreensão do próprio texto, quer para a promoção do desenvolvimento da criança, em particular nos domínios do entendimento, seja ao nível pictórico, seja ao nível da linguagem verbal e da comunicação. De acordo com Julius Wiedemann (2005), na actualidade, a ilustração tornou-se um elemento essencial na comunicação visual, mais ainda, refere o autor que são ilimitadas as suas potencialidades criativas, libertando a imaginação e a comunicação. Para Manuela Bronze (1998), ler uma história assemelha-se ao acto de entrar num cenário e ilustrar é “lançar” ideias para um público, é dialogar com as pessoas e criar empatia.

Sabemos que a ilustração viveu sempre à margem de todas as outras artes. Enquanto fenómeno artístico e forma de expressão, habita o mundo das artes decorativas, mas era entendida como uma arte menor, sem conseguir penetrar no campo das Belas Artes. Porém, essa visão desta disciplina, felizmente, tem vindo a ser ultrapassada.

É do conhecimento geral que, nas crianças, a aquisição da competência da leitura, começa com a leitura de imagens, ou seja, pela descodificação pictórica e só depois adquire a competência da leitura verbal. Nesta perspectiva, François Faucher citado por Werneck (1983: 118) afirma que “Antes mesmo que a criança se exprima por palavras, ela é sensível a imagens”. A imagem é, portanto, o elemento que permite à criança o primeiro contacto com o objecto livro. A autora Květa Pacovská, ilustradora de referência de livros para as crianças, consolida a perspectiva anteriormente enunciada, quando afirma que “Um livro ilustrado é a primeira galeria de arte que uma criança visita.” (Filipe & Godinho, 2005: 7).

Para além do referido, no âmbito da representação e, consequentemente, da comunicação, a ilustração torna-se bastante mais concreta do que o código verbal escrito que, nesta dimensão, poderá dizer-se que tem uma forma abstracta e de mais difícil compreensão. A ilustração tem um reconhecimento universal, é mais facilmente inteligível do que o código escrito e pode ser compreendida pela maior parte das pessoas, com a

excepção de algumas representações de carácter cultural e de índole étnica. Tem, portanto, também um carácter de inclusão, na medida em que permite que o mais novo dos pré-leitores consiga compreender de alguma forma, ainda que não na totalidade, a história. Segundo Ju Godinho e Eduardo Filipe, ilustrações são “imagens que nos contam histórias. (...) que fazem apelo a sentimentos e memórias profundas, que nos remetem para o universo fantástico dos contos que nos ajudaram a ultrapassar medos, a transpor barreiras, a crescer.” (Filipe & Godinho, 2003: 7).

No entanto, é errado pensar que a interpretação de imagens é um processo inato. Ainda que as crianças passem a ser facilmente leitores de narrativas pictóricas e, assim, conseguindo dar sentido a um conjunto de imagens, o entendimento pictórico e a compreensão da narrativa visual exige que se vá aprendendo o código, e esta aprendizagem será construída socialmente, ainda que não exista um ensino onde se aprenda a ler imagens. Esta aprendizagem, segundo Martin Salisbury (2007: 7), pode ser denominada de “alfabetização visual”, referindo-se este estudioso à destreza de ver, desenhar e formar juízos estéticos e não só à capacidade de descodificar as imagens em palavras ou significados. A criança interpreta e reconhece as imagens devido às experiências que vai acumulando do mundo, habituando-se a lidar com a diferença, por vezes, abissal que separa a realidade e a representação desta. Neste sentido, poderemos afirmar que a ilustração assume uma maior importância do que o texto, ao falarmos de crianças pequenas (leitores iniciantes e pré-leitores), fazendo com que exista igualdade no processo de apreensão e compreensão da narrativa que, à partida, poderia ficar comprometido tanto nos leitores iniciantes como nos que ainda não decifram o código verbal. Esta possui, também, um papel crucial, assumindo-se como “factor de selecção e de definição do (des)gosto em face de uma obra, ou até de (des)motivação para a sua leitura.” (S. R. d. Silva, 2002: 7).

Usualmente, atribuímos à ilustração a função de ornar ou embelezar o texto, esquecendo-nos, constantemente, de todas as outras funções que ela pode assumir, tais como: as de elucidar, ajudar a compreender o

texto que a acompanha, ou mesmo a de representar, descrever, narrar ou, simplesmente, ter uma função simbólica, expressiva ou lúdica. Estas últimas, e acrescentando também a função estética, podem funcionar como um mecanismo potenciador de construção de novas narrativas, atribuindo uma terceira leitura à história, conduzindo a processos interpretativos, reforçando a capacidade de significação, e ajudando a criança, no caso da literatura de potencial recepção infantil, a fazer a chamada leitura criadora.

Neste seguimento, sabendo que, a imagem, no livro ilustrado e enquanto parte dele, não desempenha unicamente uma função, então, a ilustração pode também “brincar”, persuadir, enfatizar, pontuar e servir como devaneio à leitura criativa. A ilustração pode ser também um auxiliar na aprendizagem do processo de ler, na medida em que, como foi referido, reforça a capacidade de significação e de associação. Mas, segundo Martin Salisbury, as ilustrações, nos livros ilustrados, comunicam tantas coisas às crianças que acabam por ser muito mais do que simples desenhos ao serviço da palavra e, por vezes, são elas as verdadeiras portadoras de todo o significado. Ainda na opinião deste autor, e no seguimento do referido, as “ilustrações dos livros para a infância desempenham, no processo de desenvolvimento da criança, uma função muito mais importante do que o simples auxílio à leitura.” (Salisbury, 2007: 6).

A leitura criadora, a que nos referimos atrás, não é mais do que a interpretação própria, única e individual que cada leitor faz do binómio texto/ilustração e da sua combinação, que nunca será igual de receptor para receptor. Sendo assim, e além de ajudar a promover uma leitura criativa e criadora, a ilustração é também potenciadora do imaginário infantil, induzindo ao desenvolvimento da atitude criativa e à capacidade criativa no sentido em que desenvolve capacidades de criação/imaginação de diferentes mundos, contextos, situações ou personagens.

É importante salientar que, neste contexto, estamos a reflectir acerca da ilustração em livros onde exista imagem e texto, portanto, ilustrados, e não de livros pictóricos, constituídos unicamente por imagens. Por

consequente, a ilustração acompanha o texto havendo uma relação de dependência e interacção entre imagem e palavra tornando-se os dois responsáveis pela narrativa. No seguimento desta ideia, como já foi referido atrás, a ilustração não tem nesta relação uma função única e não opera isoladamente, depende do texto, das palavras e do seu sentido e, assim, e segundo Luís Camargo (1999), ela poderá convergir, desviar-se ou contradizer os significados do texto. A ilustração pode ser substituta do texto quando ganha autonomia e constrói uma nova narrativa, evitando, assim, uma repetição do texto, pode ampliá-lo quando salienta e valoriza determinados aspectos em detrimento de outros, pode adicionar informação ao completar ideias do texto ou pode simplesmente questioná-lo, adicionando uma nova perspectiva à história. E, neste sentido, não será só o texto que permite ter uma continuidade da narrativa. Como refere Gil Maia, “A obra ilustrada é uma obra onde ler não é só descodificar ou compreender e onde ver não é só reconhecer ou interpretar. A obra ilustrada é uma obra intra-activa ou seja é uma obra bimédia, híbrida no ser, assim como no sentir e no desfrutar.” (Maia, 2002: 3).

Sendo o ilustrador, enquanto criador de narrativas, também um contador de histórias é, igualmente, portador de um papel de pedagogo. Este “encantador da infância” (vários, 1994: 38), ao ilustrar um texto, está a recontá-lo, apresentando-nos, com os seus desenhos, a sua visão e sentimentos perante as palavras e, portanto, “não é um mero repetidor do conteúdo, nem um fotógrafo da visualidade da linguagem literária.” (Manzano, 1988: 75). A forma como o ilustrador conta a história pode comprometer a narrativa literária, isto é, o desenho pode conter excesso de informação e assim a ilustração passar a ser demasiado informativa permitindo eliminar do texto determinados aspectos tais como, a caracterização de personagens, lugares ou acções. Por outro lado, a natureza dos conteúdos da ilustração pode induzir à criação de estereótipos, na medida em que estas imagens, que são facilitadoras do primeiro contacto que a criança tem com o livro, irão, na maior parte das vezes, ser modelos por elas adoptadas. Estes modelos estes que poderão ser tanto comportamentais como imagéticos. “Numa época em que predomina a comunicação de massas, ter trabalhos reproduzidos e

vistos por milhões de pessoas é uma honra equivalente à clausura da arte rara numa galeria ou num museu. As publicações são os museus das ruas, e os ilustradores são os que lhes fornecem tudo: o bom, o mau e o feio.” (Heller, 2005: 15).

Segundo Natércia Rocha, a ilustração quando é excessivamente trabalhada pode fazer dispersar, fazendo com que o leitor se perca, e provocando a incompreensão que pode levar à recusa de nova leitura. “Como escreveu Aline Romeas, “a imagem pode conduzir a criança ao erro” mas o texto pode trazer o rigor necessário, o enriquecimento, a resposta às conjecturas nascidas da imagem” (N. Rocha, 1984).

Centrando-nos, ainda, no ilustrador, este não é detentor de uma fórmula para conseguir concretizar a ilustração correcta. As técnicas que existem à sua disposição são tão variadas que é da sua responsabilidade seleccionar a mais adequada, a fim de responder ao texto da melhor forma possível com o objectivo de “iluminar” e fazer viver a narrativa. Neste sentido, acaba por haver uma interactividade de meios e formas de expressão que fazem com que a ilustração seja uma representação plural e multidisciplinar. Segundo Gil Maia, “A ilustração não representa, quando muito apresenta: a ilustração inventa! Inventa formas de aceder ao inominável porque o inominável não existe e não tem lugar fora da nossa imaginação.” (Maia, 2002).

Se, por um lado, a ilustração, como já mencionámos, pode funcionar como um mecanismo potenciador de leitura, por outro pode também reprimir ou inibir o acto de ler, quando explica, caracteriza, enumera ou informa demasiado sobre a história, tirando o interesse ao texto e levando o leitor a abandonar o livro. Por outro lado, a ilustração desencadeia, na maior parte das vezes, o deslumbramento da criança pelo desenho, fazendo com que determinados livros se imprimam na memória para sempre. Segundo Susana Lopes, “Pela sua complexidade, a imagem imprime-se no imaginário e por isso persiste. É ela objecto de memorização quase imediata e encerra em si uma riqueza formal que transcende a sua significação narrativa. Aí reside a sua magia.” (S. Lopes, 2005: 49).

2.1.2. evolução histórica da ilustração nos livros para crianças



figura 1 - Parte do *Livro dos Mortos* do reinado de Amenophis III (1391-1353 a.c.), 18ª dinastia.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>



figura 2 - ilustração do livro *Kunst und Lehrbüchlein* de Jost Amman, 1580.

Fonte: (Salisbury, 2004: 8)

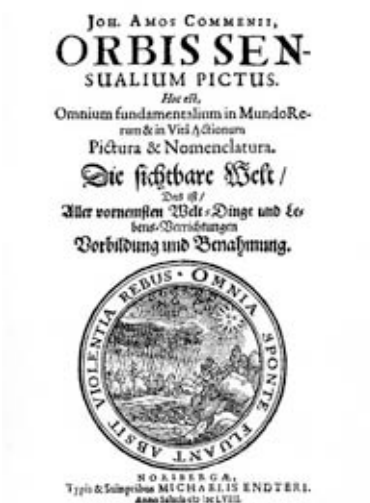


figura 3 - capa do livro *Orbis Sensualium Pictus*, 1658

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

A ilustração destinada especificamente a crianças é uma arte/disciplina relativamente recente, já que “oficialmente não se tem exactidão de quando datam as primeiras ilustrações, principalmente devido às diferentes definições que o termo apresenta. Para alguns autores, tanto a ilustração, como a escrita, possuem as origens na pré-história, a partir das inscrições rupestres” (Freitas & Zimmermann, 2007: 2). Ainda que existam vários livros ilustrados anteriores ao século XVI, estes eram-no, unicamente, por pretenderem ser informativos ou didácticos (Saraiva, 2005: 24). Apesar disso, alguns historiadores desta área conseguem enumerar vários momentos importantes da história dos livros ilustrados. Alguns consideram que, sendo a ilustração, no seu sentido mais lato, uma imagem relacionado com um texto, o primeiro exemplo poderá mesmo ser o *Livro dos Mortos*, documento egípcio e que data de, aproximadamente, 1300 a.c. (Mayor, 2009: 18).

Kunst und Lehrbüchlein é considerado o primeiro protótipo europeu de livro ilustrado para crianças. Foi publicado em Frankfurt em 1580, e as ilustrações, eximamente trabalhadas, feitas em xilogravura, são da autoria de Jost Amman (1539-91). A página de rosto deste livro apresenta-o como sendo “um livro de arte e formação para pessoas jovens, no qual podem ser observados desenhos alegres de todo o tipo” (Salisbury, 2004: 8).

O segundo exemplo de referência é *Orbis Pictus* (ou *Orbis Sensualium Pictus*), que se poderá traduzir como “O mundo visível em palavras”, publicado em 1658 por Comenius (1592-1670), que, mais tarde, se tornou bispo de Leszno, na Polónia. Este era detentor de uma forte ideologia acerca do processo de aprendizagem, sendo mesmo considerado por alguns como o pai da pedagogia moderna, encarando a criança como alguém portador de alguns direitos (Mayor, 2009: 18). Defendia que o ensino deveria ser mais atractivo para as crianças e proclamava que “para as crianças, as imagens são a forma de aprendizagem mais facilmente assimilável com que se podem deparar”.

Este seu livro foi concebido para auxiliar o estudo de latim, que era considerada uma disciplina aborrecida (Salisbury, 2004: 8).

A história da ilustração de livros para crianças, para além de caminhar a par com a evolução da literatura de potencial recepção infantil, está também intimamente ligada à evolução das técnicas de impressão e reprodução, começando na xilogravura, evoluindo para a litografia e chegando à litografia fotomecânica. Neste sentido, ao longo deste texto, surgirão referências a algumas técnicas de impressão sempre que consideramos relevante. Mas, muito antes do aparecimento dos primeiros processos de impressão, quando ainda os livros eram desprovidos de imagens, as crianças, seguramente, também aprendiam de forma visual com a maneira como os adultos lhes contavam as histórias.



figura 4 - iluminura desenhada por Meister des Maréchal de Boucicaut, 1410-1415.
Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Diversas iluminuras, ilustradas de maneira excepcional, de várias partes do mundo, precedem a importante invenção de Gutenberg, que, em 1456, descobriu a tipografia de caracteres (metálicos) móveis para a concepção de livros, sendo a Bíblia o primeiro a ser impresso com esta descoberta. Foram encontrados fragmentos ilustrados da *Ilíada* de Homero (que data, julga-se, do século VIII a.c.) da Grécia antiga (776 a.c. a 323 a.c., segundo alguns historiadores) e há referências a herbários, livros que continham nomes e descrições de plantas com as suas principais propriedades e aplicações, da Roma antiga (que, segundo alguns historiadores vai desde o século VIII a.c até ao século III d.c) que continham desenhos de plantas, naturalistas extremamente detalhados e coloridos. Mas, é a iluminura medieval composta pelas miniaturas minuciosas e com iniciais decoradas, que é, geralmente, referida como sendo a precursora directa do livro ilustrado tal como o conhecemos hoje. Os manuscritos medievais são portadores dos primeiros exemplos de ilustração que ornamentam e complementam o texto. David Sanmiguel, considera que os antecedentes da ilustração serão as miniaturas com as quais os artistas medievais decoravam os manuscritos e que foram sendo substituídas por gravuras a partir do Renascimento. Refere, ainda, que a ilustração moderna começa com a

invenção da imprensa e com a capacidade de reproduzir imagens em série (Saraiva, 2005: 18).

A partilha do trabalho, entre os vários artistas e escribas que trabalhavam nas diversas secções destes manuscritos medievais, desenhados à mão, pode ser encarada como uma versão antiga do relacionamento que existe, hoje em dia, entre o designer, o ilustrador e o impressor.



figura 5 - xilogravuras do século XVI ilustrando o método de produção da xilogravura.
Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Os métodos de impressão mais antigos e rudimentares utilizavam madeira para transferir imagens e textos para o papel. As zonas que não eram para serem impressas eram recortadas/escavadas, deixando, assim, uma superfície em alto relevo onde se passava o rolo com tinta e se pressionava depois sobre o papel, produzindo com isto uma impressão inversa da original. A este método chamava-se xilogravura.

A partir do século XVI, com a invenção da placa metálica, começou-se a obter um detalhe muito maior na impressão, porém, e ao contrário do que já se conseguia com a gravura em madeira, a imagem e o texto tinham que ser impressos em separado. No entanto, na Europa durante os séculos XVII e XVIII, a xilogravura, considerada já, nesta altura, um método rudimentar, foi recuperada para produzir pequenas publicações de bolso, centradas nos assuntos do dia-a-dia, equivalentes ao nosso “Borda d’Água”. Em Inglaterra, durante o século XVIII, apareceu um tipo de publicação que acabou por se tornar num dos mais populares, em volta da sátira tanto política como cultural, onde os nomes com maior reconhecimento foram o inglês William Hogarth (1697-1764) e, em França, Honoré Daumier (1808-1879), ambos pintores, mas reconhecidos principalmente pelo seu trabalho como ilustradores (Saraiva, 2005: 19). Estas revistas e publicações periódicas continham histórias profusamente ilustradas, ajudando, assim, à proliferação da ilustração. Poderemos dizer que estas publicações foram os precursores dos tablóides de hoje. As ilustrações eram praticamente todas anónimas, já que, nesta época, eram raros os ilustradores que assinavam os trabalhos, e sendo usadas aleatoriamente ou pouco relacionadas com o conteúdo do texto, podendo aqui existir uma analogia com os bancos de



figura 6 - caricatura de Honoré Daumier, 1832
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Honoré_Daumier_-_Gargantua.jpg

imagem que são usados hoje em dia nalgumas publicações. Esta prática predominou no século XVIII, principalmente, com a intenção de se poupar algum dinheiro e muitas gravuras de diferentes formas e tamanhos, já usadas com outros textos, mas que poderiam ter várias interpretações, acabavam por ser re-usadas em contextos diferentes, relacionadas com outros assuntos quaisquer.



figura 7 - gravura de Thomas Bewick para o livro *History of British Birds*, 1797.

Fonte: (Carey, 2002)

Curiosamente, e apesar dos avanços técnicos na área da impressão, no século XIX, houve um retorno à gravação sobre madeira, mas, nesta altura, já de uma forma muito mais apurada. Thomas Bewick (1753-1828), artista inglês, transformou a maneira de entender a xilogravura, que até então era encarada como um método barato e rudimentar. Este desenvolveu uma técnica diferente de gravar a madeira que lhe permitiu cortar madeiras mais duras, fazendo com que conseguisse obter uma maior gama de texturas, tonalidades e um maior detalhe na impressão em pequena escala. Bewick também introduziu o conceito das linhas brancas sobre fundo preto. Este processo continua, hoje em dia, a usar-se nalgumas ilustrações para livros. Os primeiros trabalhos deste artista apareceram na última metade do século XVIII, quase em simultâneo com outra figura-chave da história da ilustração, William Blake (1757-1827), poeta, pintor e impressor inglês. William Blake foi o primeiro artista a explorar verdadeiramente a integração de texto e imagem numa página, as suas ilustrações eram extraordinárias e é considerado um dos mais originais artistas desta altura. Os seus livros para crianças, *Songs of Innocence* (Canções da Inocência) e *Songs of Experience* (Canções da Experiência), foram escritos e ilustrados à mão com uma minúcia admirável.



figura 8 - poema ilustrado de William Blake do livro *Songs of Innocence*, 1789.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Antes do século XVIII, além dos educativos e religiosos, os livros para crianças, na verdade, não existiam. As crianças liam os livros dos adultos, que eram considerados adequados para eles e, normalmente, com o propósito de aprenderem, de se instruírem, raramente esta leitura era simplesmente para se entreterem.

Em Portugal, aquando da institucionalização do ensino para os rapazes, em 1772, e a consequente abertura de quinhentas escolas, começa a



figura 9 - ilustração do livro *Little Red Riding Hood*, Gustave Doré, 1863.

Fonte:
<http://www.tonightsbedtimestory.com/little-red-riding-hood/>

surgir, timidamente, alguma produção de livros para crianças. No entanto, esta magra produção cingia-se praticamente a livros de aprendizagem de leitura, de moral e bons costumes e era marcada por uma estética romântica em tudo semelhante à praticada pelo país. No início do século XIX, após a destituição de Pina Manique — intendente da polícia e acérrimo opositor das ideias novas veiculadas pela Revolução Francesa — começaram, lentamente, a penetrar em Portugal algumas das ideias progressistas difundidas pela Revolução Francesa o que faz com que comecem também a aparecer livros ilustrados para crianças, muitos deles bastante exuberantes assinados por artistas reconhecidos tais como, por exemplo, o francês Gustave Doré (1832-1883).

Na verdade, só a partir do século XIX é que a ilustração em livros para as crianças começou a florescer. Isto deve-se, essencialmente, ao facto de só neste século se ter instituído a ideia de infância como sendo um período distinto do de adulto e que deveria ser aproveitado e vivido. A litografia também foi impulsionadora deste avanço. Este método de impressão, criado pelo checo Aloysius Senefelder (1771-1834), utilizava uma pedra calcária e baseava-se no princípio da repulsão entre a água e o óleo. Esta técnica acabou por levar ao aparecimento de livros impressos a cores, algo que anteriormente só era viável se cada ilustração fosse colorida individualmente e à mão.



figura 10 - ilustração de George Cruikshank para o livro *German Popular Stories* dos irmãos Grimm, 1823.

Fonte: (Carey, 2002)

Começou a ser cada vez mais notório que as ilustrações de boa qualidade ajudavam a vender livros e os livros para crianças ou “livros de brincar”, como eram conhecidos, multiplicaram-se. Ainda assim, as ilustrações monocromáticas, a preto e branco, continuaram a dominar, e artistas como os ingleses H. K. Browne (1815-1882), mais conhecido como Phiz, e George Cruikshank (1792-1878) foram ganhando notoriedade, principalmente através do seu trabalho de ilustração de textos de Charles Dickens. Cruikshank teve uma longa carreira, abrangendo a maior parte do século XIX e era extremamente profissional, tendo a preocupação de adaptar o seu estilo de desenho para facilitar o trabalho do gravador. O nome de Cruikshank num livro

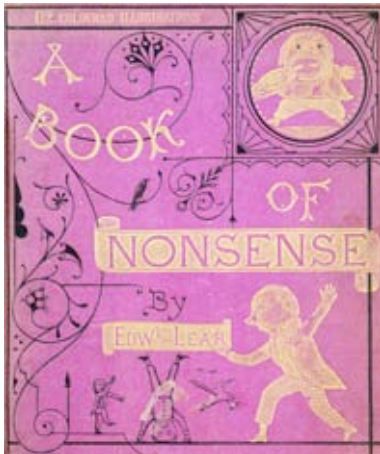


figura 11 - capa do livro *Book of Nonsense* de Edward Lear, edição de 1846.

Fonte: <http://www.vandaprints.com/image.php?id=140675&idx=6&fromsearch=true>



figura 12 - ilustração do livro *Alice no País das Maravilhas*, de John Tenniel, 1865.

Fonte: (Carey, 2002)

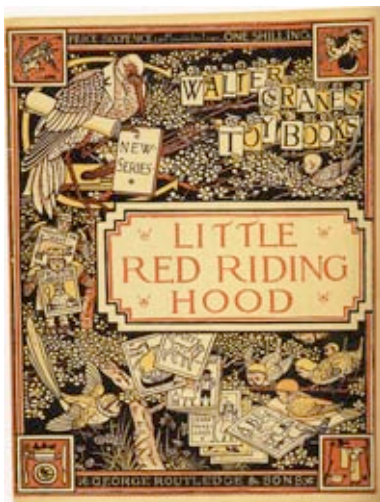


figura 13 - capa do livro *Little Red Riding Hood*, de Walter Crane, 1873.

Fonte: (Powers, 2003: 18)

bastava para as vendas dispararem. Ficou famoso pelas ilustrações dos contos dos irmãos Grimm.

Em meados do século XIX e, concretamente, no Reino Unido, surgiram duas figuras bastante importantes. Um deles foi o inglês Edward Lear (1812-1888), cujo *Book of Nonsense* foi editado pelo próprio em 1846. Este tipo de livro era invulgar na altura, já que o texto e as ilustrações foram trabalho de uma única pessoa. Hoje em dia, este tipo de trabalho conjunto começa a ser cada vez mais comum. Lear, à semelhança de William Blake, é difícil de classificar enquanto artista, pois era pintor de paisagens e de pássaros de ofício, mas os seus poemas e desenhos exuberantes, nomeadamente no livro *Book of Nonsense*, parecem relacionar-se pouco com a sua profissão. O outro foi Sir John Tenniel (1820-1914), ilustrador inglês, cujos desenhos serão sempre conotados com a *Alice* de Lewis Carroll. O livro *Alice no País das Maravilhas* apareceu pela primeira vez em, 1865, na época em que começava a surgir a impressão a cores, inaugurando a que ficou conhecida como a "era dourada" do livro ilustrado na Grã-Bretanha e América. Após Tenniel, imensos artistas tentaram ilustrar *Alice*, mas um dos primeiros e melhores foi o inglês Arthur Rackham (1867-1939), passados 42 anos do original, que, com a evolução das técnicas de impressão, combinou na perfeição linhas e cores suaves com subtileza, tendo sido o resultado final considerado, por muitos, encantador. No entanto, a visão a preto e branco de Tenniel continua a ser intemporal e dificilmente será ultrapassada.

O impressor Edmund Evans (1826-1905) foi um elemento-chave em Inglaterra, trabalhando para melhorar os métodos de impressão e produção, e ajudando a valorizar artistas tais como Walter Crane (1845-1915), Kate Greenaway (1846-1901) e Randolph Caldecott (1846-86). Durante a década de 1850, este impressor foi fazendo experiências com pigmentos que lhe permitiram simplificar o processo de impressão, usando três tintas à base de óleo para reproduzir efeitos que, normalmente, precisariam de entre quatro a vinte cores ao serem impressos da forma comum.

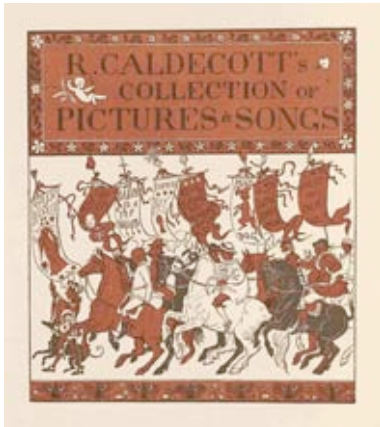


figura 14 - capa do livro *The complete collection of pictures & songs* de Randolph Caldecott, impresso por Edmund Evans, edição de 1887.

Fonte: Library of Congress <http://lcn.loc.gov>

Randolph Caldecott, apesar de só ter vivido quarenta anos, tem um papel fundamental na evolução do livro para crianças e, portanto, nunca será demais referi-lo. Este ilustrador transformou a maneira de encarar o livro para crianças durante a era vitoriana. Ele é frequentemente descrito como sendo o pai do álbum ilustrado (*picture book*), sendo o primeiro a explorar verdadeiramente as possibilidades da relação entre texto e imagem, dando particular atenção e visibilidade a este aspecto. Ainda que já tenhamos tido um primeiro exemplo, como referimos atrás, com William Blake. A ilustração, antes de Caldecott, geralmente repetia a história do texto. Aos poucos, isto foi-se alterando e o que começou a acontecer foi que o sentido do livro só existia quando as duas formas de narrativa interagiam, criando uma unidade. Essa harmonia é resumida na perfeição por Maurice Sendak, num ensaio de homenagem a Caldecott, como "uma síncope ritmada de palavras e imagens" (Salisbury, 2004: 11).



figura 15 - ilustração do livro *The Merry Adventures of Robin Hood*, de Howard Pyle, 1883.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Merry_Adventures_of_Robin_Hood,_2_Frontispiece.png

A influência de Caldecott, Crane e Greenaway foi-se espalhando e o trabalho com Edmund Evans desempenhou um papel considerável na definição do conhecido movimento *Arts and Crafts*. Estas influências chegaram à América, onde a ilustração estava a surgir. E, aí, uma das figuras importantes foi o americano Howard Pyle (1853-1911), cujo trabalho como ilustrador e professor criou uma dinastia de artistas, conhecidos colectivamente como "Brandywine School", que foram um exemplo de competência técnica. A sua forte personalidade ficou impressa nalguns alunos como N. C. Wyeth, Jessie Wilcox Smith e Maxfield Parrish, todos eles americanos e que, mais tarde, se tornaram, também eles, figuras importantes neste campo.

Durante a segunda metade do século XIX, surgiram muitos dos clássicos da literatura infantil inglesa, incluindo o já referido *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, *As Mulherzinhas* (1868-69) de Louisa May Alcott, *A Ilha do Tesouro* (1883) de Robert Louis Stevenson, *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain e *O Livro da Selva* (1894) de Rudyard Kipling, fazendo todos eles parte da nossa infância e muitos mesmo da memória literária colectiva. Neste período também surgiram os álbuns ilustrados (*picture books*), nos quais as ilustrações e, conseqüentemente, a visão do artista, eram, pelo menos,



figura 16 - ilustração do livro *The tale of Peter Rabbit* de Beatrix Potter, 1903.
Fonte: (Carey, 2002)

tão importantes quanto o texto. Os ilustradores deixaram de ser anónimos e foram sendo ajudados por todos os avanços técnicos na impressão bem como por um mercado de livros em crescimento.

No final do século XIX, a impressão cromolitográfica, difícil, minuciosa e morosa, estava a ser substituída pelo processo, emergente, de quatro cores. O aparecimento de um novo método de impressão, e o início de um novo século, o século XX, fez com que houvesse um *boom* de ilustração em aquarela. Este método de impressão, a quatro cores, resolvia a maior parte dos problemas que os ilustradores tinham, na reprodução das aquarelas, nas passagens ténues de tons. Nesta altura, surgiram nomes como Arthur Rackam, já referido atrás pelas suas ilustrações de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, o francês Edmund Dulac (1882-1953) e a inglesa Beatrix Potter (1866-1943) que souberem aproveitar todas as possibilidades que a impressão a quatro cores lhes concedia. Beatrix Potter, escritora e ilustradora, é também um nome incontornável na história da ilustração para crianças, tendo ficado famosa com *O coelho Pedro*, em 1902, livro este que está traduzido em dezassete línguas, incluído latim e Braille.

Em Portugal, as produções de livros para crianças estão intimamente ligadas a intenções pedagógicas, estando associadas também aos desenvolvimentos que o século XIX trouxe no que respeita à impressão. Este último aspecto contribui para a veloz disseminação de livros profusamente ilustrados com imagens a preto e branco que fomentam a relação, precoce, da criança com o objecto livro. No final do século XIX e na transição para o século XX, as gravuras que ilustram os livros vivem essencialmente da expressividade do desenho. A impressão tipográfica, a litografia e, mais tarde, a fotogravura e a zincogravura, técnicas de alto contraste, predominam nesta era de industrialização. A cor, quando existia, era plana e com grandes contrastes, delimitada por contornos a preto. Embora estivéssemos numa época predominantemente modernista, contagiante até, estas classificações não são estanques e, apesar de se querer quebrar com tradições do passado, tínhamos também muitas influências do romantismo. Do modernismo aproveitámos a expressão, sem entrarmos demasiado na abstracção e

no fantástico. Segundo Manuela Bronze (1998), a atitude emocional do artista, perante o mundo e perante si mesmo, e o seu interesse pelos outros, são notas dominantes de origem europeia que, em Portugal, com as mudanças políticas e culturais devidas à implantação da República, em 1910, encontram vozes e justificam a predominância da expressão. No entanto, a influência do modernismo — marcado pela ruptura com as tradições na busca de novas expressões formais, técnicas e estéticas que fossem de encontro ao progresso e aos novos gostos e hábitos das sociedades ocidentais — acabou por dar origem a um grande movimento artístico que vai de 1890 a 1905, a Arte Nova. Este movimento caracteriza-se essencialmente pela extravagância decorativa, influência das representações florais japonesas, representação da sensibilidade das curvas femininas, motivos florais e animais e repetição de elementos, sempre de forma bidimensional e nunca com profundidade.



figura 17 - capa do periódico infantil *O amigo da infância*, 1899.

Fonte: (Bastos, 1997)

Em 1911, em Portugal, o ensino primário passou a ser comum para ambos os sexos, sendo este um dos motivos que fez com que a produção literária aumentasse tanto em quantidade como em qualidade. José António Gomes, citado por Manuela Bronze, afirma que “as três primeiras décadas do século XX representam a idade de ouro da literatura infantil em Portugal.” (Bronze, 1998: 36). Nesta altura, já existiam alguns periódicos infantis, que vinham do século passado e que se mantiveram no século XX, por exemplo *O amigo da infância*, editado pela Igreja Evangélica Portuguesa entre 1874 e 1940. Nomes tais como Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e Stuart de Carvalhais (1887-1961) também participaram nestes periódicos, nomeadamente, a título exemplificativo, no *ABCzinho*, com as suas peculiares caricaturas carregadas de humor. Bordalo Pinheiro é um dos mais reconhecidos artistas portugueses do século XIX. O seu trabalho foi inovador em diversas áreas, nomeadamente na caricatura, no *cartoon* e na cerâmica e, pela qualidade e quantidade da sua obra, pode mesmo ser considerado como fundador da banda desenhada em Portugal. A sua obra caracteriza-se, essencialmente, pelo exímio domínio do desenho, pelo elevado sentido de humor e pela crítica social apurada e sempre actual. Em 1875, criou a figura do *Zé Povinho*, num cartoon para um dos seus jornais, que, depois, viria a protagonizar diversas bandas



figura 18 - ilustração *O Quim e o Manecas e a tia Joana*, Stuart Carvalhais, 1915.
Fonte: (Boléo & Pinheiro, 2000: 47)



figura 19 - ilustração do livro *Casa de Meu Pai*, ilustrado por Leal da Câmara, 1915.
Fonte: (Rêgo & Sá, 2001: 201)



figura 20 - capa do livro *Os conselheiros do Califa*, ilustrado por Mamia Roque Gameiro, 1927.
Fonte: (Rêgo & Sá, 2001: 201)

desenhadas e a tornar-se num símbolo do povo português. Stuart de Carvalhais é também considerado um caso único da arte portuguesa do século XX, pelo seu extraordinário talento em diversas áreas, à semelhança de Bordalo Pinheiro, tais como a ilustração, o *cartoon*, o desenho e a banda desenhada. Criou, em 1907, as personagens *Quim e Manecas*, que, embora não tenha sido a primeira incursão do artista na banda desenhada, é a sua série mais famosa e importante e, ainda hoje, fazem parte do imaginário de muitos, agora, adultos. A partir de 1915 a sua obra — caracterizada pela ironia, pelo sentido narrativo e pela economia de meios — tornou-se inigualável neste século (Boléo & Pinheiro, 2000).

Independentemente das influências que poderemos identificar, cada ilustrador tem uma linguagem e uma maneira muito própria de se expressar. Para Manuela Bronze, são de referência, do início do século XX, os ilustradores Aurélia de Sousa (1886-1922), Rocha Vieira (1883-1947), Santos Silva (Alonso) (1871-1948), Raul Lino (1879-1974), Raquel Roque Gameiro (1889-1970), Leal da Câmara (1876-1948), Martins Barata (1899-1970), Milly Possoz (1888-1967), Sara Afonso (1899-1983), Almada Negreiros (1893-1970) e Mamia Roque Gameiro (1901-1996) (Bronze, 1998: 36). Ainda segundo Manuela Bronze, poderemos encontrar características comuns nos livros infantis desta época, a saber: inicialmente, as encadernações eram em capa dura, normalmente, gravadas a uma só cor, posteriormente foram perdendo resistência e ganhando cor; quanto às ilustrações destes livros, eram gravuras, litografias ou zincogravuras desenhadas a preto, aproveitando o alto contraste conseguido com a folha branca, por vezes, as edições mais caras introduziam uma página a cor ilustrativa de um momento mais importante do texto que era, também, reproduzido no rodapé da ilustração (Bronze, 1998).

Apesar do aparecimento da impressão a quatro cores e de se começar a tirar partido disso na ilustração, a reprodução a preto e branco continuou a ser uma forte alternativa, por ser muito menos dispendiosa, principalmente, em livros com grandes ilustrações.

Durante o século XIX, os ilustradores eram bastante influenciados pela “tradição realista dos grandes artistas vitorianos”, no século XX começaram a surgir ilustrações mais estilizadas influenciadas pelos pintores da vanguarda, juntando a isto “a expansão comercial do pós-guerra” que faz com que a ilustração tente “captar o espírito da nova era de comunicação de massas e da sociedade de consumo” (Saraiva, 2005: 21).

Em Maio de 1928, mais precisamente no dia 28, instaurava-se, em Portugal, o Estado Novo. Com este novo regime, começámos a viver uma época de ordem (ainda que aparente), de patriotismo, de nacionalismo, de salazarismo e de ditadura, que durou 46 anos. Estas décadas foram caracterizadas pelo permanente obscurantismo. O regime fez fechar diversas escolas primárias, jardins de infância e reduziu o tempo de escolaridade para três anos, contribuindo para a débil educação das crianças na altura. Voltaram as fábulas e as lendas e foram adaptados diversos textos clássicos e históricos de forma a transmitir conceitos épicos e éticos universais aos quais o regime salazarista não se opunha, bem como de patriotismo, ordem e nacionalismo. Nesta altura, surgem novos periódicos infantis onde a ilustração tinha um papel fundamental. Os livros da 1ª, 2ª, 3ª e 4ª classe, muito ilustrados mas sem os ilustradores serem mencionados, constituem a verdadeira imagem da mentalidade em vigor e dos princípios e moral pelos quais as pessoas se regiam. Nesta altura, todo o sentido lúdico que muitos livros já continham foi abandonado, permanecendo os livros caracterizados por um desenho rigoroso demarcados friamente a negro que vão ao encontro da educação rígida que se queria implementar.



figura 21 - capa do livro *Bichos Bichinhos e Bicharocos*, ilustrado por Júlio Pomar.
Fonte: (Rêgo & Sá, 2001)

O surrealismo surge em Portugal nos anos 40 e, embora não se tenha reflectido na ilustração infantil, foi um movimento que abanou a sociedade e que trouxe a público alguns dos nossos maiores artistas, nomeadamente António Pedro (1909-1966) e António Dacosta (1914-1990). Nesta altura, Júlio Pomar (1926-) ilustrou alguns livros para crianças, entre eles *Bichos*, *Bichinhos* e *Bicharocos* de Sidónio Muralha. Consolidam-se, a partir dos anos trinta, nomes conhecidos como, por

exemplo, Ofélia Marques (1902-1952), Cardoso Lopes (Tiotónio) (1907-1985), Garcês (1928-), Júlio Pomar (1926-) e Maria Keil (1914-). Os livros para crianças começam a aparecer com uma maior variedade de formatos, embora, nesta altura, ainda não se possa falar de projecto de design gráfico, mesmo que os princípios da Bauhaus já tivessem chegado ao nosso País. Mesmo assim, há já alguns ilustradores que demonstram grande preocupação pela composição gráfica, por exemplo, Maria Keil, ilustradora sobre a qual incide esta dissertação, e constroem as suas ilustração, privilegiando a interacção com o texto. A cor aparecia, essencialmente, como área delimitadora de espaços ou planos, em mancha, já que, de uma forma geral, as ilustrações eram impressas em *off-set* a uma, duas ou três cores.

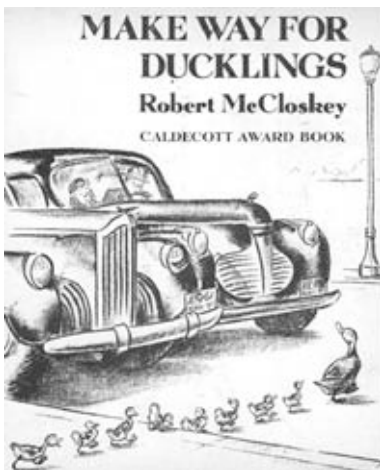


figura 22 - Capa do livro *Make Way for Ducklings* de Robert McCloskey, edição de 1942.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

O século ia avançando e a supremacia dos ingleses na ilustração começava a ser ameaçada pelos americanos. O livro *Make Way for Ducklings*, do americano Robert McCloskey (1914-2003), ganhou o prémio Caldecott (medalha atribuída desde 1938, anualmente, pela *Association for Library Service to Children*, pertencente à *American Library Association*, ao melhor álbum ilustrado) em 1942, e é ainda muito popular hoje em dia. Note-se que este livro tem um humor simples e genuíno que transcende a passagem do tempo.



figura 23 - Capa da 1ª edição do livro *Madeline* de Ludwig Bemelmans, de 1939.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Muitos artistas, com diferentes expressões e diversas origens culturais, começaram a emigrar para os Estados Unidos da América. Ludwig Bemelmans (1898-1962) foi da Áustria para os EUA em 1914, e ficou bastante conhecido pelas suas ilustrações e texto, pouco infantilizadas e bastante envolventes, de *Madeline* — conjunto de livros para crianças que tinham como protagonista uma menina chamada Madeline, a acção decorria em França nos anos 30. Esta série teve tanto sucesso que foi adaptada para diversos desenhos animados e até para o cinema, em 1998, encontrando-se, ainda, presentemente (Maio de 2010) a ser exibida na televisão (canal Panda), com narração oral colocada na voz inconfundível de Ruy de Carvalho.

Antonio Frasconi (1919-), outro nome de referência, também emigrou para os EUA, vindo do Uruguai, em 1945, e passados dez anos de lá



figura 24 - Páginas do livro *See and Say* de António Frasconi, de 1955.

Fonte: (Salisbury, 2004: 13)

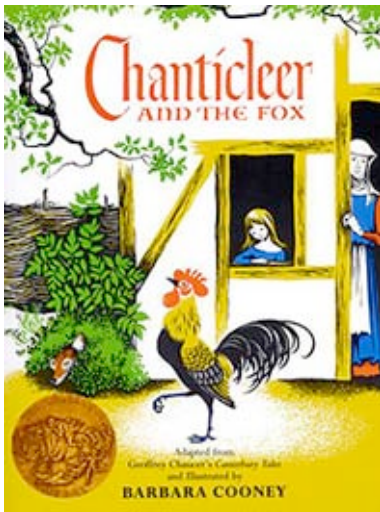


figura 25 - capa do livro *Chanticleer and the Fox* de Barbara Cooney, 1959.

Fonte: <http://www.cam.k12.il.us>



figura 26 - capa do livro *Histórias da minha rua* ilustrado por Maria Keil, 1953.

Fonte: oarquivodabiblioteca.blogspot.com



figura 27 - capa do livro *ABC* de Brian Wildsmith, 1962.

Fonte: <http://www.carnegiegreenaway.org.uk>

estar, editou o livro *See and Say*, ilustrado, em gravura, de forma verdadeiramente inovadora. O livro, que contém quatro línguas, inglês, francês, espanhol e italiano, tem, para cada palavra, uma imagem correspondente. É, portanto, um auxiliar visual na aprendizagem da leitura. Frasconi ficou reconhecido por ser um mestre da xilogravura.

A ilustração foi evoluindo e criando tradição, ainda que isolada do resto do mundo, na Europa de Leste. Os livros para crianças do artista russo El Lissitzky (1890-1941), construídos de acordo com a sua linguagem construtivista, são extraordinários e verdadeiros objectos de arte. Havia, também, outros ilustradores, com igual sucesso, que recorriam a uma linguagem mais tradicional e até, por vezes, próxima da arte popular. Barbara Cooney (1917-2000), americana, tem uma linguagem conotada com a arte popular, viveu até aos noventa anos e ilustrou livros para crianças durante décadas. Apesar de recorrer a várias técnicas, as suas preferidas eram caneta e tinta, acrílico e pastel. Em 1959, como reconhecimento da qualidade das suas ilustrações no livro *Chanticleer and the Fox*, recebeu o prémio Caldecott.

A década de cinquenta, em Portugal, trouxe ao universo da literatura infantil nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen, Matilde Rosa Araújo, Ilse Losa e Patrícia Joyce. Importa-nos, também, destacar o livro *Histórias da Minha Rua*, escrito por Maria Cecília Correia e que é o primeiro livro para crianças ilustrado por Maria Keil, em 1953. Este livro foi reconhecido, no mesmo ano, com o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho — prémio instituído em 1937, e que durou até 1972, com o intuito de distinguir o melhor livro português de literatura para crianças apresentado a concurso.

Nos anos cinquenta e sessenta, houve um grande desenvolvimento na ilustração, tornando-se esta bastante mais expressiva e pictórica. Isto aconteceu, principalmente, porque as técnicas de impressão também evoluíram, permitindo um maior detalhe e uso da cor. Abriram-se novos horizontes e o livro para crianças começou a ser visto como um objecto de arte. O trabalho de Brian Wildsmith (1930-) e Charles Keeping (1924-1988), desta altura, é particularmente notável e ainda hoje continua

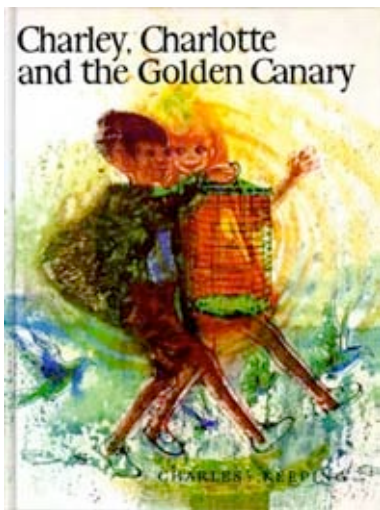


figura 28 - capa do livro *Charley, Charlotte and the Golden Canary* de Charles Keeping, 1967.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>



figura 29 - capa do livro *The mixed-up chameleon*, de Eric Carle, 1988.
Fonte: www.amazon.com

actual. Tanto um como o outro souberam tirar o maior partido do uso da cor, e das novas técnicas de impressão, conseguindo com isso criar ambientes “de festa” sempre muito alegres. Wildsmith, em 1962, com o livro *ABC* recebeu o prémio Kate Greenaway, em tudo semelhante ao prémio Caldecott mas, neste caso, relativo a livros editados em Inglaterra. Keeping recebeu, também, o mesmo prémio, duas vezes, em 1967 e 1981, com os livros *Charley, Charlotte and the Golden Canary* e *The Highwayman*.

Nesta altura, também, começaram a surgir as colagens de Eric Carle (1929-), nome incontornável da ilustração, compostas com cores vibrantes e, mais uma vez, revolucionaram a ilustração. O método deste ilustrador é bastante pessoal e diferente de todos os ilustradores da época, recorre a papéis pintados à mão, que depois corta e recorta, para construir as suas coloridas imagens, como podemos verificar, por exemplo, no já clássico com mais de 40 anos *A lagartinha muito comilona*, volume reeditado em português em 2007 pela Kalandraka.

Em Portugal, em 1956, estabeleceu-se a escolaridade obrigatória de quatro anos, para os rapazes, e, em 1960, também, para as raparigas. Este factor, juntamente com o aumento demográfico e o retorno em massa de portugueses que estavam nas colónias, após 1974, e outros factores, contribuiu para o enorme desenvolvimento das edições para crianças. Manuela Bronze refere que as ilustrações, nestes anos, evidenciam uma forte influência inglesa que vai, desde a *Pop Art*, passando pela *Optical Art* e integrando tendências psicadélicas do grafismo tantos dos cartazes como das capas de discos (Bronze, 1998). Por esta altura também, em meados da década de setenta, as Escolas de Belas Artes começaram a criar departamentos e cursos de Design e, ainda que a ilustração não fosse considerada objecto de estudo, a mancha gráfica começa a ganhar importância em relação à página, articulando texto e imagem como um todo coerente, muito mais apelativo visualmente e reflectindo a criatividade e a identidade do designer/ilustrador. Os livros de capa de cartão, muito comuns até então, desaparecerão durante alguns anos. Os novos processos de impressão em quadricromia, as três cores primárias mais o preto, aliados ao

conhecimento da teoria da cor (processo de subtracção e de adição) permitem uma impressão extremamente fiel bastante próxima do original. As editoras começam a editar livros para crianças de todos os tamanhos e feitios, sendo alguns deles bastante ousados e que reflectem o deslumbramento provocado pela democracia após Abril de 1974. O fim da censura, com a Revolução de Abril, faz com que aumente a produção literária que dá a conhecer todos os acontecimentos deste período tão marcante da história do século XX. E, para que a memória não se perca, tratam-se temas tão distintos como as diferenças raciais, a pressão policial, a amizade, a solidão e as relações com a natureza. Foram muitos os nomes que escreveram sobre a liberdade. Destacamos, contudo, Matilde Rosa Araújo, Mário Castrim, José Jorge Letria, Manuel António Pina, Alice Vieira, Luísa Dacosta, António Torrado, Maria Isabel César Anjo, Sérgio Godinho Luísa Ducla Soares, Ilse Losa e Sidónio Muralha. Na ilustração, destacam-se, em Portugal, das décadas de cinquenta a oitenta, nomes como Maria Keil que é transversal a partir dos anos 30 e durante todo o século XX, Leonor Praça (1936-1972), João da Câmara Leme (?-1984), Tóssan (1918-1991), Júlio Gil (1924-2004), Fernando Bento (1920-1996) e Fausto Boavida (1935-1974), entre outros. A partir desta altura, começa a existir um novo entendimento acerca do livro para crianças. Este deixa de ser meramente um objecto educativo para passar a educar, sensibilizar, fazer sonhar, brincar e ajudar a crescer. Passou a ser, portanto um alicerce do crescimento para a fase adulta e um dos primeiros objectos de acesso à cultura e à arte, sendo que a ilustração passou também a ter muito mais importância.

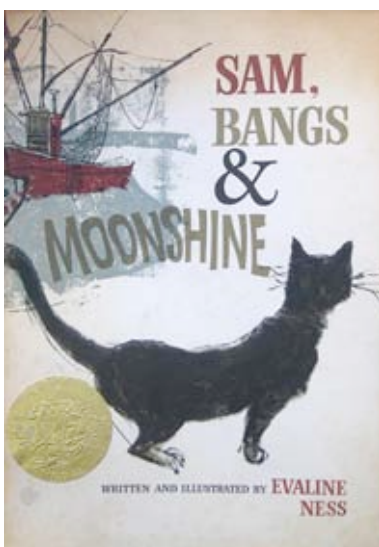


figura 30 - capa do livro *Sam, Bangs & Moonshine* de Evaline Ness, 1967.
Fonte: <http://www.flickr.com>

Evaline Ness (1911-1986), americana, era uma pintora de estúdio antes de se dedicar aos livros infantis. Usava, essencialmente, os meios usados na xilogravura, tanto a tinta como a cor. Nos anos sessenta, mais propriamente em 1967, foi premiada, com a medalha Caldecott, pelo livro *Sam, Bangs and Moonshine*. O seu trabalho era bastante distinto e experimental e era admirada pela sua perfeição e domínio da técnica. Numa altura em que a maioria da ilustração ainda seguia à regra o desenho realista, literalmente, Evaline Ness fez parte de um grupo de

pioneiros cuja obra, estilisticamente falando, ainda influencia a forma como a ilustração é feita hoje em dia.



figura 31 - capa do livro *The Snowy Day*, de Ezra Jack Keats, 1962.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>

Ezra Jack Keats (1916-1983), também americano, criou livros com temáticas urbanas acerca dos anos sessenta e início de setenta. O seu trabalho é reconhecido por dois estilos distintos: no primeiro, recorre ao uso de colagens com texturas fortemente gráficas e com formas bastante simples e, no segundo, usa acrílico sempre com contrastes muito fortes. O seu livro mais conhecido é *Snowy Day* de 1962, premiado em 1963 com a medalha Caldecott. Este é um dos primeiros livros que tem, como personagem principal, uma criança muito pequena, negra, e, neste aspecto, Ezra Jack Keats foi pioneiro, tanto no uso de personagens bastante infantis, como na introdução do tópico do multiculturalismo, na ilustração para a infância.



figura 32 - capa do livro *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak, 1963.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>

Outra figura incontornável do panorama da ilustração do século XX é o americano Maurice Sendak (1928-). O seu trabalho, poderemos afirmar, estabeleceu novos padrões em todos os sentidos. Maurice Sendak “é considerado por muitos um autêntico herói cultural, por ter dado vida às fantasias de milhões de crianças. Têm-lhe chamado o Picasso dos livros para crianças e atribuído incontáveis galardões, entre os quais o prémio Andersen, o “Nobel da literatura infantil”” (Carvalho, 2002: 9). O livros de Sendak são tão complexos que não poderiam ser analisados só ao nível da ilustração, já que a interação é sempre tão bem conseguida que ilustração e texto formam sempre um todo. O seu livro mais conhecido, composto por ilustrações de monstros grotescos, é *Where the Wild Things Are*, de 1963. Este, segundo Ana Margarida Ramos, “Trata-se (...) de uma obra intemporal (...). A narrativa verbal é habilmente completada pela visual, que actua em sintonia com ela, criando sugestivos efeitos visuais. (...) A componente visual revela-se, como é habitual no género do álbum narrativo, fundamental para a leitura do livro e surge, muitas vezes, como único discurso presente nas páginas, uma vez que o texto se suspende. São as imagens que sublinham a circularidade da narrativa, assim como recriam com inigualável mestria a transformação operada no crescimento gradual da fantasia, propondo ao leitor a perspectiva do protagonista que, afinal, nunca saiu do seu quarto

e imaginou toda a aventura.” (A. M. Ramos, 2009). Em 1964, Maurice Sendak foi reconhecido com o prémio Caldecott, pelo livro *Where the Wild Things Are*, e, em 2009, o mesmo livro foi transposto para o cinema por Spike Jonze.

Segundo Martin Salisbury (2004: 16), no domínio da ilustração de livros para crianças, várias épocas reivindicaram para si a designação de “idade de ouro”. Apesar de, neste momento, ainda não usufruirmos de distância temporal suficiente, a variedade e qualidade das ilustrações, ao nível mundial, que aparecem hoje no mercado parecem fazer com que a época que vivemos se encaixe na perfeição nesta descrição. Por isso, chegando ao fim do século XX, é extremamente difícil, dado o extraordinário espectro de excelência artística que podemos ver no panorama da ilustração de livros para crianças, decidir quais são os nomes de referência.

Parece mesmo improvável que, daqui a uns anos, o início do século XXI possa ser lembrado como tendo sido dominado por um estilo em particular, como, por exemplo, a Arte Nova dominou há uma centena de anos atrás (Salisbury, 2004: 16). Uma época onde nomes tão distintos como J. Otto Seibold, Lane Smith, Květa Pacovská e Gennadi Spirin podem coexistir de forma tão pacífica sugere, realmente, um espectro demasiado alargado para ser catalogado.

As crianças nunca tiveram, tal como o que existe agora, esta diversificação e riqueza de imagens, através das quais têm a possibilidade de entrar no mundo das histórias e do conhecimento. O avanço tecnológico e a expansão dos meios de comunicação fazem com que os mais novos estejam, como nunca antes estiveram, expostos, constantemente, a imagens. E, apercebendo-se desta tendência, os artistas interessam-se cada vez mais pelos livros de potencial recepção infantil como um meio criativo de expressão. Poderemos atribuir este facto a uma crescente consciencialização das possibilidades criativas que este suporte permite, principalmente, para aqueles cujo trabalho incide na sequência, narrativa, design e comunicação (Salisbury, 2004: 16).

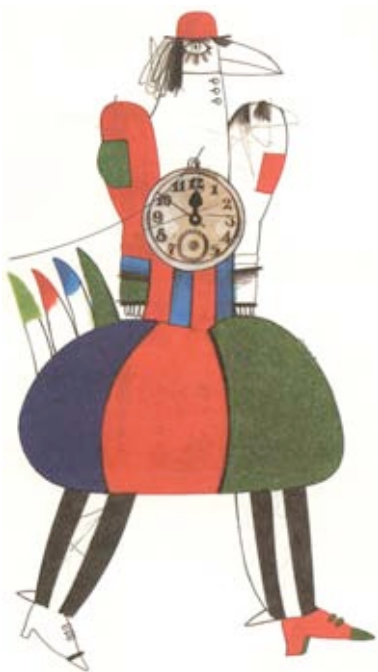


figura 33 - ilustração do livro *The Midnight Play*, ilustrado por Květa Pacovská, 1992.
Fonte: (M. d. J. Godinho & Filipe, 2001)



figura 34 - capa do livro *There Was an Old Lady Who Swallowed a Fly*, de Simms Taback, 1997.
Fonte: www.simmstaback.com/



figura 35 - capa do livro *Mr. Lunch takes a plane ride*, J. Otto Seibold, 1993.
Fonte: www.amazon.com

Ainda que seja difícil nomear artistas numa área onde o talento é abundante, poderemos referir alguns nomes que são, por si só, considerados influências contemporâneas. A checa Květa Pacovská (1928-) é uma figura bastante influente. Os seus livros para crianças são apenas uma parte da sua produção global como artista. Estudou arte na Academia de Belas Artes de Praga, durante os anos cinquenta, e o seu trabalho demonstra a mesma profundidade e intensidade independentemente de se apresentar sob a forma de um livro ou de uma instalação para ser exposta numa galeria. Os seus livros convidam ao contacto físico, sensorial, tátil, pelas texturas e dobragens pelas quais são, quase sempre, compostos.

Houve outros artistas checoslovacos que emigraram para os EUA, nomeadamente, Peter Sis (1949-) que abandonou o seu país natal em 1982. O seu trabalho começou a ser visível na década de oitenta e o seu estilo, pontilhista, foi considerado tão original, quando aplicado na ilustração para crianças, que lhe valeu alguns prémios de reconhecimento. David Wiesner (1956-), americano, também começou a sobressair nos anos oitenta e, ainda hoje, continua a produzir livros muitas vezes premiados. É principalmente conhecido pelas suas ilustrações sequenciais em aquarela, extremamente imaginativas e detalhadas, sempre envoltas em grande mistério, mas também por construir os seus livros, as suas narrativas, sem nunca recorrer ao uso de palavras. Há muitos outros ainda que deveríamos nomear, por exemplo, Simms Taback (1932-), igualmente americano, que cria ambientes e personagens extremamente divertidos e cheios de acção. Normalmente, as suas ilustrações são feitas em técnica mista, por vezes, com colagens, sobre fundo negro. À semelhança de outros artistas aqui já referidos, Simms Taback foi reconhecido com o prémio Caldecott, neste caso, por duas vezes, em 1998 e em 2000, com os livros, respectivamente, *There Was an Old Lady Who Swallowed a Fly* e *Joseph Had a Little Overcoat*.

É inevitável não nos referirmos a J. Otto Seibold (1960-), outro artista americano. As suas ilustrações, não sendo só destinadas a crianças, e podendo mesmo ser comparadas a *graffiti* tanto ao nível formal como ao

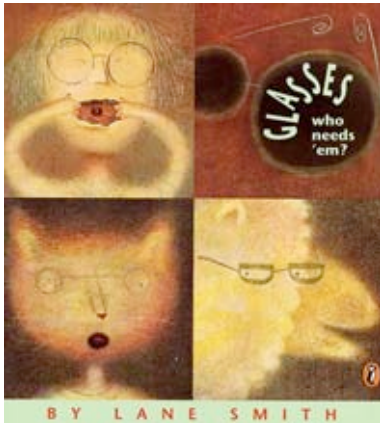


figura 36 - capa do livro *Glasses who needs em?*, de Lane Smith, 1991.
Fonte: en.wikipedia.org

nível de técnica, são extraordinariamente cómicas e muito inventivas e por esse motivo, e por ter sido o primeiro a desenvolver ilustrações inteiramente feitas de forma digital, o seu trabalho tem sido extremamente copiado. Outro nome importante é o de Lane Smith (1959-), americano, que ilustra e escreve livros que têm tido enorme sucesso. O humor requintado deste ilustrador/escritor combina na perfeição na criação de livros para crianças, bastante dinâmicos, inspirados na narrativa cinematográfica. A técnica que este ilustrador criou — cobrir a pintura a óleo com verniz em spray para tinta acrílica e à medida que vai secando faz aparecer bolhas, criando textura, totalmente criada por acidente — tem sido gradualmente substituída pelo computador, que lhe permite ir acrescentando camadas em cima das ilustrações, organizando as texturas de forma mais flexível.



figura 37 - ilustração do livro *The wizard of Oz* de Lisbeth Zwerger, 1996.
Fonte: (Modesto, 2000a)

A ilustradora austríaca Lisbeth Zwerger (1954-), com diversos títulos editados em Portugal, combina uma habilidade técnica exímia com um estilo negro fabuloso, bastante europeu, que se enquadra na perfeição na interpretação de contos populares. É uma das ilustradoras, viva, mais premiada e reconhecida (recebeu o Prémio Hans Christian Andersen em 1990), tendo ilustrado, por exemplo, *Hansel and Gretel*, *o Feiticeiro de Oz*, *O Quebra-Nozes* e *Alice no País das Maravilhas*. Segundo António Modesto, Lisbeth Zwerger é merecedora da popularidade que tem em todo o mundo, sendo que, as suas narrativas conseguem não só encantar as crianças mas gerar admiração em todos. António Modesto acrescenta que a artista contribuiu para a evolução e renovação da arte de ilustrar para crianças e para a “continuada viagem pelas históricas de sempre; traz uma nova e actual visão dos ambientes clássicos dos “clássicos”; constrói uma imagética única, de estilo próprio, a partir de uma linguagem cuja construção e gramática se baseia em elementos simples, abrindo assim, a todos, as portas a uma primeira interpretação.” (Modesto, 2000a: 10)

Nas últimas décadas do século XX, de oitenta aos fins dos anos noventa, em Portugal, tornam-se notórias as aproximações entre algumas correntes artísticas contemporâneas e a ilustração. Sobre os anos oitenta, Natércia Rocha (1984) afirma que é impossível negar que esta é



figura 38 - ilustração do livro *Tucha e Bicó*, ilustrado por Leonor Praça, 1969.
Fonte: (Rêgo & Sá, 2001: 232)

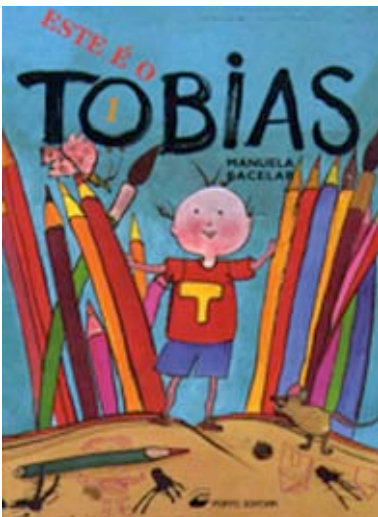


figura 39 - capa do livro *Tobías*, ilustrado por Manuela Bacelar, 1989.
Fonte: http://195.23.38.178/casadaleitura/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol_li_fichaLivro&id=1419



figura 40 - capa do livro *Come a sopa, Marta*, ilustrado por Marta Torrao, 2004.
Fonte: (Torrao, 2004)

uma época que se revela promissora ao nível literário, na medida em que aparecem inúmeros novos escritores e a produção daqueles que já são reconhecidos mantém-se acesa, tanto ao nível de texto como de ilustração.

A cor, afirma Manuela Bronze (1998), assume um papel preponderante e a fotografia e os processos de reprodução digital fazem-lhe justiça.

Aparecem inúmeros livros cada vez com mais qualidade. Vão surgindo muitos novos nomes de referência na ilustração para crianças tais como João Machado (1942-), Mário Botas (1952-1983), Júlio Resende (1917-), Jorge Pinheiro (1931-), António Modesto (1957-), Manuela Bacelar (1943-), Henrique Cayatte (1957-), Fernanda Fragateiro (1962-), Cristina Malaquias (1955-), entre outros, mas, todos eles com uma grande contribuição para a evolução da ilustração. Houve também alguns ilustradores que nos contaram as suas próprias histórias, isto é, que construíram a narrativa textual e a narrativa visual, como é o caso de Leonor Praça, precocemente desaparecida, com *Tucha e Bicó*, de Manuela Bacelar com *Tobías* e de Maria Keil com *O Pau-de-Fileira*, *As três maçãs* e *Os Presentes* e, mais recentemente, Marta Torrao (1974-) com *Come a sopa, Marta* e Margarida Botelho (1979-) com *Os lugares de Maria*, *A casa da árvore*, *As cozinheiras de livros* e *A colecção*. Ainda nestas décadas, as editoras portuguesas começaram a convidar artistas plásticos, essencialmente pintores, para ilustrar e conceber livros para crianças, considerando que estas colaborações davam prestígio às publicações. Manuela Bronze (1998) refere, acerca deste aspecto, que alguns artistas ilustram sem pretensão alguma a não ser a de mostrar o seu universo de representação plástica, tornando a ilustração uma simples repetição do texto, outros tentam usar os materiais e expressão mais adequados a esse veículo de comunicação sem, contudo, abandonar a sua própria linguagem. E existem ainda outros que desenhavam e pintam tão bem que, seja qual for o suporte, o meio ou ideia, a criatividade nunca os atraiçoa. Alguns destes artistas são José de Guimarães (1939-), Armanda Passos (1944-), Espiga Pinto (1940), Júlio Pomar, Emerenciano (1946-), Mário Botas, Jorge Pinheiro e Júlio Resende.



figura 41 - ilustração *The laureate's Party*, de Quentin Blake, 2000.
fonte: (Carey, 2002)

No estrangeiro, existem também alguns criadores dignos de referência que não só ilustram, mas escrevem o próprio texto do livro como é o caso de Babette Cole (1949-), Max Velthuijs (1923-2005) e David McKee (1935-), a título exemplificativo.

Outro nome que não poderíamos deixar de referir é o de Quentin Blake (1932-), ilustrador inglês que ilustrou mais de 300 livros. Este tem deslumbrado as crianças, com as suas ilustrações, desde há várias décadas e continua a experimentar técnicas e a inovar, tanto ao nível textual como pictórico. Os seus desenhos que parecem produzidos sem esforço nenhum, por parte do ilustrador, são capazes de transmitir diversas emoções devido à sua extraordinária capacidade de nos envolver e com os personagens que desenha. Os temas abordados variam entre o surreal, o fantástico e o puramente lírico. O seu trabalho tem criado uma maior sensibilização em volta da disciplina da ilustração e do seu reconhecimento enquanto arte maior.



figura 42 capa do livro *First Flight* de Sara Fanelli, 2002.
fonte: www.sarafanelli.com

Sara Fanelli (1969-), ilustradora italiana, é outro dos nomes que não poderíamos deixar de parte, nesta breve panorâmica histórica da ilustração de livros para crianças. As suas ilustrações, extremamente criativas, continuam a inspirar estudantes de arte de todo o mundo. Esta artista possui o dom raro de conseguir desenhar de uma forma realmente infantil, usando formas e cores com este estilo mas combinado com um sentido de design apurado e sofisticado. Livros como os de Sara Fanelli, que, em muitos aspectos, podem ser classificados como verdadeiros “livros de artista”, são geradores de críticas por parte dos editores e bibliotecários, alguns dos quais consideram que estes livros são direccionados a um público mais velho, estando, portanto, para além do entendimento das crianças. Porém, a história tem-nos dito que, muitas coisas que em determinada altura são consideradas radicais ou que quebram as regras instituídas, rapidamente se tornam de uso corrente e alvo de imitações. Sendo assim, ao avaliar-se o trabalho de alguns ilustradores deverá ser-se cauteloso a dissertar sobre o que as crianças querem, isto é, o trabalho que se situa na fronteira de qualquer disciplina criativa é essencial para a geração de novos paradigmas e para o renovar da imaginação.



figura 43 - capa do livro *Figuras figuronas*, ilustração de João da Câmara Leme, 1969.
Fonte: (Rêgo & Sá, 2001: 114)



figura 44 - ilustração de Teresa Lima, 2003.
Fonte: (Remelhe & Mendonça, 2003)



figura 45 - ilustração do livro *História da égua branca*, Joana Quental, 2000.
Fonte: (Andrade, 2000: 9)

Em muitas partes da Europa, os livros para crianças são criados e ilustrados assumindo que as crianças exigem uma satisfação das imagens maior do que a puramente emocional. É de notar o trabalho gráfico, particularmente interessante, que tem aparecido proveniente, não só do nosso país, mas também de Espanha, França e Alemanha. Os países da Europa de Leste, nomeadamente a Polónia, continuam a ter uma tradição muito rica em design de livros para crianças, e os países Escandinavos mantêm uma abordagem peculiar tanto ao conteúdo como à ilustração. Na Dinamarca, não é invulgar aparecerem livros para crianças que abordam temas profundos ou fracturantes como morte e o sexo, porém sempre ilustrada de forma sensível e original. A criatividade vai-se renovando e as influências transculturais vão sendo mais comuns, daí que a percepção do que é adequado visualmente para uma criança continuará a ser alvo de discussão.

Em jeito de balanço, Manuela Bronze (1998) destaca alguns nomes portugueses pela globalidade da sua obra, valor e persistência: Manuela Bacelar, Maria Keil e Júlio Resende. Nós completamos, acrescentando João da Câmara Leme, António Modesto, Henrique Cayatte, Teresa Lima, João Caetano, André Letria, Danuta Wojciechowska, Alain Corbel, Joana Quental, Cristina Valadas, Gémeo Luís, Elsa Navarro, João Fazenda, José Manuel Saraiva, Inês de Oliveira, Marta Torrão, Bernardo Carvalho, Madalena Matoso, Afonso Cruz, André Carvalho, Marta Madureira e Yara Kono. Estes são só alguns dos nomes do vasto panorama de excelentes ilustradores que o nosso país tem.

Segundo Joanna Carey (2002), a ilustração de hoje, apesar de estar rodeada de inovação e de formas cada vez mais inventivas de integrar texto ou imagem, ainda incorpora muitas influências e a riqueza dos conhecimentos tradicionais. A ilustração já não vive unicamente para servir o texto é, agora, um meio de contacto da criança com as artes plásticas. Neste momento, constroem-se, imagens em movimento e em situações que fundem o texto ouvido com o lido. Estas novas possibilidades surgem pelo aparecimento de uma série de tecnologias. Como referimos, a impressão a 4 cores, mas também o uso do computador para a realização das próprias ilustrações provocaram um



figura 46 - capa do livro *Coração de Mãe*, ilustrado por Bernardo Carvalho, 2008.

Fonte: (I. M. Martins, 2008)



figura 47 - ilustração do livro *O primeiro gomo da tangerina*, ilustrado por Madalena Matoso, 2010.

Fonte: (S. Godinho, 2010)



figura 48 - ilustração do livro *A manta, uma história aos quadradinhos (de tecido)*, ilustrado por Yara Kono, 2010.

Fonte: (I. M. Martins, 2010)

acelerar da produção de livros para crianças. E a ilustração, hoje, porque vive de matérias e técnicas diversas e, muitas vezes, até bastante estranhas, é variada e excitante como nunca o foi.

2.2. livro. a materialidade vs imaterialidade

2.2.1. a materialidade do livro

“Entrei numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida. Não chegam, não duro nem para metade da livraria.

Deve certamente haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdido.”

José de Almada Negreiros

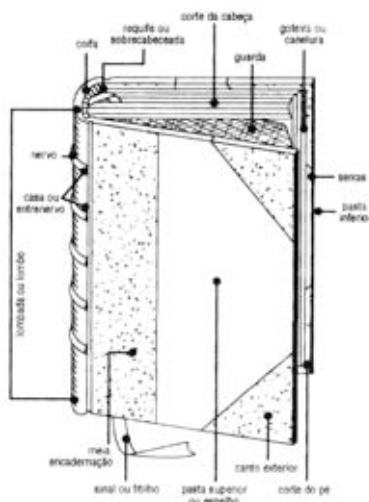


figura 49 - livro

Fonte: (Faria & Pericão, 2008: 763)

Sendo o livro, *Histórias de pretos e de brancos*, com texto da autoria de Maria Cecília Correia e ilustrações de Maria Keil, o foco central desta dissertação, não poderíamos avançar sem antes fazer uma abordagem ao conhecimento comum, nomeadamente dos falantes da língua portuguesa, quando, ao aludirem ao livro, o que pretendem significar.

Não sendo pretensão desta dissertação aprofundar o tema do leitor e leitura e a sua inter-relação com o livro, ainda que, em alguns momentos, tenhamos que nos referir a eles, deixamos, assim, esses conceitos ou definições para reflexão futura.

Importa ainda referir que, na generalidade, para a formulação teórica que aqui se apresenta, baseámo-nos no *Boletim cultural, o livro o leitor a leitura* editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Março de 1986, referido na bibliografia desta dissertação. Sendo assim, todos os autores citados que só aparecem com data de nascimento e morte provêm deste documento que, na sua raiz, também não inclui as referências bibliográficas de cada citação.

Assim, segundo o *Dicionário do Livro*, de uma forma sucinta, o **livro** é “o modo de apresentação tradicional do pensamento sob a forma de escrita (...)” (Faria & Pericão, 2008: 7), mais à frente, completa-se a definição da seguinte forma: “Conjunto de cadernos, manuscritos ou impresso, cosidos ordenadamente e formando um bloco • Obra, científica ou literária que forma ou pode formar um volume • Cada uma das partes principais em que se dividem os textos dos livros • Documento impresso

ou não impresso • Transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição. O livro supõe um suporte, signos, um processo de inscrição, um significado. Integra-se num processo de criação, de reprodução, de distribuição, de conservação e de comunicação. Dirige-se a um leitor, possui uma finalidade: a reflexão, o ensino, o conhecimento, a evasão, a difusão do pensamento e a cultura • Segundo a agência portuguesa para o *ISBN (International Standard Book Numbering)* é toda a publicação não periódica com um mínimo de quarenta e cinco páginas e que esteja sujeita a depósito legal • Segundo a *ISO (International Standards Organization)* é uma publicação impressa não periódica, com mais de quarenta e oito páginas, sem incluir as da capa, que constitui uma unidade bibliográfica. Monografia • Exemplar a partir do qual o editor faz a impressão.” (Faria & Pericão, 2008: 763).

Contudo, e devido à complexidade deste objecto, ao longo da história da humanidade, muitos e diversos autores têm tratado e questionado o objecto livro, na tentativa de o compreender, definir e revelar os sentidos que nele se guardam. Mas importa, à partida salientar que, ao falarmos do livro, nos estamos a referir ao volume físico transportável, composto por capa e páginas de papel, que contém textos e imagens.

Se para Anatole France (1844-1924), o livro “é uma sucessão de pequenos sinais. Apenas isso. Compete ao leitor extrair por si-próprio as formas, as cores e os sentimentos a que esses sinais correspondem”, para Robert Escarpit (1918-2000), “Um livro não é um objecto como os outros (...) não se deve tratar como qualquer outra mercadoria, porque é a um tempo múltiplo e único, inúmero e insubstituível.” Ou seja, para estes dois autores o livro é um objecto de comunicação encantatória. Na mesma perspectiva, Francesco Petrarca (1304-1374), refere que “os livros encantam-nos até à medula, falam-nos, dão-nos conselhos e ficam unidos a nós por uma espécie de familiaridade viva e harmoniosa”.

Para Paul Claudel (1868-1955), “O livro (...) é sobretudo um instrumento de conhecimento, uma caixa, (...) em que a Humanidade conserva uma porção dos seus Arquivos. (...) É o herbário dos sentimentos e das

paixões, o bocal em que se conservam amostras ressequidas de todas as sociedades humanas.”. Por outro lado, de uma forma mais pragmática, para António Sérgio (1883-1969), “Livro que não é lido, não é livro que exista (...)” e Umberto Eco (1932-) reitera “O bem de um livro reside em ser lido. Um livro é feito de signos que falam de outros signos, os quais por sua vez falam das coisas. Sem olhos que o leiam, um livro é portador de signos que não produzem conceitos, e portanto é mudo.” Para estes autores o livro só é vivo quando é usado e, segundo Aristóteles (384-322 a.c.) este “é um animal vivo.”.

O livro, se o quisermos dissecar, é composto por palavras isoladas, vai ganhando forma semanticamente quando lhe adicionamos outras palavras que, agrupadas, constituem um conjunto articulado ao qual chamamos frases e que, devido à existência da sintaxe, ganham a dimensão pragmática. O livro é em si, como facto, um poderoso objecto que vive e convive diariamente connosco desde há séculos. Este é parte integrante e actuante na construção da nossa personalidade, do nosso eu, despertando diferentes emoções e instalando-se nas nossas recordações e memórias. No seguimento desta ideia e para Aquilino Ribeiro (1885-1936), “Cada homem é um mundo. Por isso mesmo cada homem que se sabe contar é um livro nunca igual a outro livro.”

Numa outra dimensão, enquanto repositório de memória, conhecimento e informação, o livro é, muitas vezes, o único “museu” que algumas pessoas visitarão durante a sua vida e, segundo José Afonso Furtado, “o livro tornou-se a garantia da memória, da existência da ordem e da lei (...)” (Furtado, 2002). É, no fundo, o depósito da Humanidade. E isto terá importância também em relação às crianças. É aqui que o livro ilustrado, com conteúdo de potencial recepção infantil, aquele que tem a sua existência devido à interacção entre o texto e a imagem, ganha o poder e lugar no domínio da fruição estética e criativa. Este poderá ser, também nas crianças, o primeiro e único contacto com a arte.

Segundo Pedro de Moura e Sá (1907-1959), “ O livro inclui uma experiência que se junta à nossa, alargando os horizontes da nossa existência. (...) O livro é vida autêntica, larga porta para os mundos

fantásticos, único caminho que nos pode levar para além dos limites estreitos do imediato.” e diz também “um objecto existe ainda, que mantém, dentro do seu aspecto vulgar e sem poesia, um mágico poder: o livro.”. Para Vergílio Ferreira (1916-1996), “Um livro é obra nossa pela actividade da inteligência, da imaginação, na reconversão dum mundo abstracto de sinais no mundo real para que apontam (...)”. Para estes autores, o livro é fantasia. Indo ao encontro desta ideia Fernando Namora (1919-1989) refere-se ao livro como “incomparável instrumento de cultura (...), pede imaginação, dinamismo, de que as mais das vezes somos carecidos.”.

Para finalizar este breve “percurso” pelos autores da filosofia e da literatura, diremos com Guardini, o livro é um “claro sinal de dignidade humana preservada” (Guardini, 1994: 9), considerando-o como verdadeiro tesouro e acrescenta que “o verdadeiro amante do livro reconhece-se, logo, pela maneira como o retira da estante e como o abre, como o folheia e como o volta a arrumar.” (Guardini, 1994: 13).

Porém, a história da humanidade é um longo processo de desumanização do Humano, manifesta na destruição de livros, como ocorreu durante a 2ª Guerra Mundial (1944-1945), quando muitos livros foram destruídos e retirados de muitas casas, escolas e bibliotecas, impossibilitando os leitores da fruição deste objecto e do contacto com a informação e o conhecimento. Lamentavelmente, após mais de meio século passado sobre este “massacre”, há ainda editoras portuguesas que cometem o mesmo erro, destruindo sem ordem nem lei dezenas de milhares de exemplares de livros antigos de autores como Eugénio de Andrade, Jorge de Sena ou Vasco Graça Moura (Oliveira & Guerra, 2010). Decerto que as pessoas responsáveis por estes actos têm dificuldade em apreciar este objecto material e em compreender o quanto ele nos oferece, seja como produto estético e fonte de conhecimento, seja enquanto procura de prazer ou de ócio contemplativo e distracção. Reforçando, Bruno Munari, no seu livro *Das coisas nascem coisas*, refere que muitas pessoas “Não sabem que nos livros está o saber, que graças aos livros o indivíduo pode aumentar os conhecimentos dos factos e compreender muitos aspectos do que

acontece, que os livros podem despertar outros interesses, que os livros ajudam a viver melhor.” (Munari, 2008: 231).

As possibilidades de leitura que advêm da materialidade do livro transformam-no num objecto completamente diferente do livro digital. Para muitos, este objecto material, como referimos na problemática desta dissertação, tem a morte anunciada, mas, segundo Natércia Rocha, por exemplo, “o futuro dos livros está nas mãos das crianças, no interesse que consiga despertar nelas perante a concorrência dos modernos meios audiovisuais que dão mais espectáculo e reclamam menos esforço” (N. Rocha, 1984: 114). Ainda que o livro seja um meio linear, que apela à continuidade da leitura e onde é difícil, ou mesmo impossível a partir do momento em que este *media* esteja impresso, alterar a sua sequência, poderemos afirmar que o interface do livro é a principal razão da sua existência, ou seja, julgamos que maior parte das pessoas continua ainda a preferir a leitura através deste suporte e não num ecrã. O livro, na sua essência, tem uma hierarquia demarcada que respeita determinadas regras instituídas, tanto da sua publicação — o autor, o editor, e, por fim, o leitor — como da sua forma — o título, a introdução, que inicia o leitor no assunto, a paginação que nos dá a sequência, os capítulos, a formatação, que organiza o assunto de forma que o leitor o compreenda, a capa e a encadernação. Estes elementos não são mais do que os ingredientes para a materialidade do livro.

A relação que desenvolvemos com o livro é uma relação corpo-a-corpo, imediata e íntima onde o contacto físico através dos sentidos proporciona uma aproximação natural e de convivialidade com o próprio autor. No suporte tradicional do livro, em papel, existe a consciência táctil, que representa a primeira experiência que as crianças têm durante o seu processo de aprendizagem. A criança desenvolve capacidades para ir decifrando materialmente este objecto tanto ao nível do tacto como também ao nível do olfacto, audição e paladar, sendo, portanto um apelo aos sentidos. Segundo Ju Godinho e Eduardo Filipe, “um bom livro ilustrado contribui para educar o olhar e para o desenvolvimento global da criança (...)” (Filipe & Godinho, 2003: 7). O livro é um objecto manejável, no verdadeiro sentido da palavra, com peso, que se pode

sentir, transportar fisicamente, manusear e personalizar. É também, e de uma forma mais poética, “um lugar de repouso para as palavras.” (Kerckhove, 1998: 153). Refere, ainda, Kerckhove (1998) que este facto poderá parecer-nos estranho, mas “a página impressa é o único lugar onde as palavras podem repousar”. Noutro sítio qualquer, sublinha, vemo-las sempre em movimento, seja quando as dizemos verbalmente ou quando as lemos num qualquer dispositivo informático. David Mourão Ferreira (1986) refere que “o convívio com o livro, a intimidade com o livro, o «diálogo» com o livro mostram-se decerto insubstituíveis em termos de aprofundamento do próprio «eu» e de uma dialéctica interior com múltiplas formas do sentir, do pensar e do viver humanos que nem o som nem a imagem serão susceptíveis de tão satisfatoriamente proporcionar.” (Mourão-Ferreira, 1986: 4)

O texto, no livro, não pode fugir da sua forma tradicional, encerrada na sua materialidade, existente na própria narrativa que tem início, meio e fim, embora podendo ter um final aberto, e na própria matéria da folha que é palpável, logo tem também um princípio e um fim. Apesar disto, do livro ser composto por texto impresso e este se apresentar de uma forma linear, não quer dizer que o mesmo não possa ser marcado pela intertextualidade, por exemplo as notas de rodapé, as referências a outros textos, obras ou pessoas e, até, as várias vozes que podem construir a narrativa de uma obra que permitem as várias leituras da mesma sendo que cada um de nós faz diferentes interpretações. Reforçando, ainda que o livro seja considerado linear na sua apresentação, ele possibilita inúmeras interpretações. Isto é, o texto é mutável, na medida em que pode ser entendido de forma diferente de leitor para leitor, embora seja imutável na sua essência, já que, estando escrito e impresso, torna-se fixo na página. O facto de o livro, ou melhor, o texto, não poder ser alterado pelo leitor permite que ele seja o depósito da memória e seja veículo de informação e conhecimento, dando-nos a garantia de veracidade.

Voltando atrás, à nossa problemática, a relação de singularidade que as crianças desenvolvem com os livros é, consideramos, fundamental para a aquisição de atitudes e capacidades criativas e de uma diversidade de

competências potenciadoras da literacia em geral. É também, poderemos afirmar, um objecto de prazer, na medida em que, de certa forma, a criança encontra neste objecto material a satisfação de algumas necessidades reais. No seguimento desta ideia, citamos Ernst Jünger que refere “como sempre, restam os livros, navios ligeiros e seguros, preparados para as errâncias através do tempo e do espaço, ou mesmo para além deles. Desde que se tenha um livro à mão e o ócio da leitura, nenhuma situação pode ser desesperada nem completamente desprovida de liberdade.” Ainda neste sentido, Vladimir Nabokov (1899-1977) refere-nos “Não se pode *ler* um livro: pode-se apenas *relê-lo*. Um bom leitor, um leitor criador e activo é um re-leitor.” e Leonardo Sciascia (1921-1989) acrescenta “Um livro não existe em si mesmo, e não só pelo óbvio facto da sua verdadeira existência, para além da própria realidade física, consistir em ser lido, mas sobretudo porque é diferente para cada geração de leitores, para cada simples leitor e para o mesmo simples leitor que torna a lê-lo. (...) Um livro, pois, é como reescrito em cada época que é lido e de cada vez que é lido. E o reler seria então um ler: mas um ler inconcebivelmente carregado de tudo o que entre uma leitura e outra passo sobre aquele livro e através daquele livro, na história humana e dentro de nós. Eis porque a alegria do reler é mais intensa e luminosa que a do ler. E poder-se-ia chegar a formular um paradoxo: o de que a reler por toda a vida o mesmo livro se conseguiria maior felicidade do que a ler uma inteira biblioteca. Naturalmente, seria necessário encontrar e escolher um livro pelo qual valha a pena que toda uma vida rode a relê-lo como a terra em torno do sol.”

O livro é um objecto material, materialidade essa que, como Guardini refere, não é morta, é viva. É único, palpável, que nos provoca sensações, que aproxima o leitor do escritor, que nos mostra mundos e novas experiências e que nos ajuda a crescer e a criar a nossa identidade. E a nossa identidade, a nossa cultura, está encerrada em livros. Eles contêm a nossa história, tradições, sensações como medo e alegria, e os feitos das civilizações. Garantem-nos, como refere José Afonso Furtado (2002), a preservação da memória, da existência, da ordem e da lei. O livro é fundamental para a continuidade e preservação destes elementos, para o registo da informação e para a transmissão de

saberes que passam de geração em geração. São, assim, poderosos veículos de conhecimento. Os livros são “vivos de uma estranha maneira. Objectos pequenos e, no entanto, cheios de mundo. (...) imóveis e silenciosos, mas prontos, a todo o momento, a abrir as páginas e a encetar um diálogo: vigoroso ou terno, cheio de alegria ou de tristeza, narrando o passado, apontando para o futuro ou convocando a eternidade (...)” (Guardini, 1994: 14).

2.2.2. a imaterialidade do livro

*“Os meus escritos, todos eles ficaram por acabar;
sempre se interpunham novos pensamentos,
extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias
cujo termo era o infinito. Não posso evitar o ódio que
os meus pensamentos têm a acabar seja o que for;
uma coisa simples suscita dez mil pensamentos, e
destes dez mil pensamentos brotam dez mil inter-
associações, e não tenho força de vontade para os
eliminar ou deter, nem para os reunir num só
pensamento central em que se percam os pormenores
sem importância mas a eles associados. ”*

Fernando Pessoa

in Pessoa, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de
Auto-Interpretação de Fernando Pessoa*. Lisboa:
Ática.

O imaterial é algo que não é material. No entanto, se não foi difícil, de uma forma elementar, definirmos o livro, na sua materialidade, como um objecto composto por páginas de papel encadernadas, no que concerne à imaterialidade, a definição não pode ser tão “fechada”.

Neste excerto de Fernando Pessoa, percebemos, facilmente, como funciona o cérebro humano e poderemos considerar este texto como uma analogia com o livro imaterial, nomeadamente com um dos seus aspectos principais e incontornáveis, o hipertexto. O nosso cérebro funciona como o hipertexto, por associação e não por linearidade.

Impera que, antes de avançarmos para outras definições e considerações, explicitemos a definição de livro digital ou electrónico, o livro imaterial. Assim, recorrendo novamente ao *Dicionário do Livro*, **livro electrónico** é “aquele em que as palavras ou códigos foram substituídos pelos de uma outra linguagem ou código legível por máquina; surgiu como alternativa ao livro, texto e documento em suporte papel; não pretende substituir o livro na sua totalidade, mas o seu objectivo é conquistar o segmento do utilizador constituído por actividades como as de médicos, juristas, engenheiros e altos quadros, que necessitam da informação permanente e actualizada. Apresenta alguns inconvenientes, como a possibilidade de ocorrerem avarias, perda de bateria, exigindo assistência técnica frequente; contudo, o transporte é mais fácil, não é necessário esperar que a obra saia do

prelo, pois a disponibilização do produto é permanente; além disso, representa uma economia apreciável dos recursos naturais, uma vez que não será preciso abater florestas para produzir a pasta de papel; permite uma actualização automática e uma interactividade mais funcional que o livro tradicional, pois qualquer dos modelos até agora inventados, o *softbook*, o *rocketbook* e o *dedicated reader* possuem canetas electrónicas para escrever. De qualquer modo, é um dado adquirido que o preço do livro em papel tem aumentado substancialmente, mas a versão digital aparece, contudo, ainda, como uma alternativa àquele e menos como um substituto. Livro em forma electrónica. Usa-se por oposição a livro impresso.” (Faria & Pericão, 2008: 778).

Hipertextualidade, como define Kerckhove, é o acesso de forma interactiva de alguma coisa para algum lado, é a nova forma de arquivo e distribuição de informação e “transforma o conteúdo dos livros em *bits* de som.” (Kerckhove, 1998: 154).

Existem várias definições de hipertexto, sendo que lhes é comum a não linearidade, a não sequencialidade, sem princípio e sem fim e a associação à forma processual do pensamento humano. O livro imaterial pode, também, ser definido por ser não linear e não sequencial, podendo a leitura ser descontínua, existindo leitura hipertextual e leitura temática, por assunto. Este “objecto” pode existir em qualquer dispositivo electrónico, sendo que ainda é mais comum “viver” no computador. Portanto, poderemos afirmar que a base da estrutura dos novos media é o acesso não linear.

Assim, para que se perceba exactamente ao que nos estamos a referir, apresentamos a definição de hipertexto presente, também, no *Dicionário do Livro*. **Hipertexto** “segundo definiu em 1965 Theodor Holm Nelson perito de informática que inventou este termo, é uma escrita não sequencial com ligações controladas pelo leitor que pode aceder ao texto em qualquer parte dele, alterá-lo, corrigi-lo, aumentá-lo, eliminar-lhe algumas partes, etc. • Documento que, além da informação que veicula, contem hiperligações ao mesmo ou a outros documentos • Em termos funcionais é um *software* que se destina à organização de dados ou de

conhecimentos, à aquisição de informações e à comunicação. Texto electrónico, sem existência material, que existe apenas para o leitor, após ter sido recriado pelo computador • Metodologia para organizar a informação numa base de dados em suporte electrónico, de acordo com a estrutura segundo a qual os dados estão inseridos; deve ser-lhe dada preferência em relação ao sistema convencional, sempre que a estrutura dos dados forma a estrutura da base de dados. Através do hipertexto são imediatamente estabelecidos os laços entre as fontes dos dados em vez de se ter que aceder a cada fonte separadamente; na actualidade o hipertexto é utilizado preferencialmente para bases de dados pessoais ou locais; os custos e complexidade da sua aplicação a grandes bases de dados são muito elevados. Permite navegar, desfrutar livremente da informação passando, por exemplo, de um autor ao título de uma suas obras, de uma palavra desse título a todos os títulos que contêm essa palavra; o hipertexto é a etapa mais avançada da pesquisa informatizada • Texto (e não só) em todas as suas dimensões • Conceito de leitura não linear, que gerou programas que permitem a organização e consulta de grandes conjuntos de informações textuais e gráficas; por meio dele qualquer unidade (palavra ou parágrafo) pode ser ligada a qualquer outra(s) unidade(s) criando, desse modo, uma rede de leitura, em que cada leitor pode ler conforme o seu gosto; para o auxiliar o sistema recorda-lhe o itinerário, dá-lhe possibilidade de voltar atrás, novas orientações, percursos, inclusões, etc; a estruturação não linear da informação e das relações internas multiplica os modos e as vias de acesso a essa informação: acesso sequencial, formulação de interrogações, folheamento /*browsing* da informação conduzido por associação de ideias, navegação aleatória, anotação dos textos existentes, etc. • Modo de abordar o texto.” (Faria & Pericão, 2008: 623).

No ecrã do computador, a leitura organiza-se geralmente por temas. Os textos em formato electrónico e os livros digitais são consultados mais com o intuito de repositório de dados do que como obra. Isto faz com que haja uma tendência para existir desfragmentação, porque se perde a referência da obra como um todo, com início, meio e fim. Por outro lado, temos o hipertexto como mais valia — de forma contínua introduz textos dentro de outros textos — que nos oferece a oportunidade de lermos de

uma forma não sequencial mas de uma forma particular, da maneira que mais nos convém. A leitura transforma-se completamente quando adicionamos o hipertexto, e torna-se mais simples cruzar informação. Adicionamos a este aspecto a facilidade com que se acede e difunde a informação.

A imaterialidade é também algo que não é palpável, por definição. Sendo assim, e por oposição à materialidade, perde-se o contacto físico com o livro, a relação corpo-a-corpo que faz existir a intimidade, a consciência táctil. No ecrã do computador, não conseguimos tocar o texto como fazemos nas páginas de um livro impresso, não conseguimos sentir o cheiro peculiar do papel, ou certas texturas (como acontece em determinados livros de destinatário preferencial infantil), bem como outras propriedades que contribuem para a intimidade entre o leitor e o livro.

No livro imaterial, o conceito de transportabilidade também é diferente do livro material. Isto é, enquanto conseguimos transportar um conjunto de páginas impressas e senti-las nas nossas mãos, o mesmo não acontece com o texto digital. Numa outra dimensão, o livro imaterial é mais fácil de transportar, porque não é composto por matéria, não tem peso físico, e, por isso mesmo, mesmo estando dependente de mediação electrónica, pode ser mais simples de disseminar universalmente.

Por outro lado, a imaterialidade, vivendo de ausência de matéria palpável, e, no caso do livro, permite, por exemplo, contornar questões de espaço físico e de armazenamento. Conseguimos ter muito mais informação digital num espaço muito menor. As obras físicas de salas e salas de bibliotecas podem ser armazenadas num disco de computador ou circular a uma velocidade inatingível por um livro material. Esta imaterialidade trouxe grandes alterações no acesso à informação e conhecimento, permitindo o acesso de todos, sendo apreçoada por muitos como trazendo democracia para a informação.

Segundo Maria Conceição Bastos (2004), ao citar Nunberg, o texto impresso está associado a elementos físicos e espaciais e o computador relaciona-se com o conceito de imaterialidade, isto é, “não existe

correspondência entre os limites do texto e as propriedades físicas do artefacto que o apresenta”. Ainda aludindo à mesma autora, comparando a imaterialidade dos signos no ecrã com a tinta sobre a página, temos a passagem do texto de um registo fixo para um registo volátil. Este registo, apesar de nos proporcionar a sensação de realidade, não é mais do que um conjunto de *bytes*.

Neste seguimento, de forma a não alterar os nossos cânones de realidade, e de simular a materialidade do livro, houve alguns investigadores que criaram a ideia do papel e da tinta electrónica e que, mesmo com esta tecnologia, tentam recuperar a forma do livro tal e qual como a conhecemos, com páginas para folhear, de forma a que não se quebrem os nossos velhos hábitos de leitura (Costa, 2001).

O livro imaterial pode, assim, ser um livro vivo que permita a interacção do leitor com o conteúdo do mesmo, seja texto seja ilustrações.

2.3. o livro como comunicação, ludicidade e artefacto de design

2.3.1. o livro como comunicação

Ao afirmarmos que o livro é comunicação queremos sublinhar, por um lado, a conceptualização exposta no ponto que precede esta abordagem, o 2.2.1, em que dissertámos acerca da materialidade do livro e, por outro lado, clarificar o que encerra essa afirmação.

Deste modo, começaremos por apresentar a perspectiva conceptual acerca do que queremos dizer quando enunciamos comunicação.

Os vários autores que escolhemos para nos orientar nos modos de pensar o livro, das páginas 46 à 53 desta dissertação, cada um, a seu modo, destacam um ou outro aspecto da complexidade inerente ao livro. Ao assumirmos o livro como um artefacto vivo, reconhecemos que ele é um meio, um suporte de signos verbais, não verbais ou para verbais, que envolve um destinatário que, utilizando-o, por ele é influenciado. Em consequência disso, o livro é considerado como um *medium* de comunicação e, como tal, reportamo-nos ao pensamento de McLuhan para quem o “*medium* é a mensagem” (McLuhan, 2008: 21).

Ao elaborarmos a proposta projectual da maquetização de transposição do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos* para a *web* como se poderá verificar no ponto 3.2. desta dissertação, o livro *medium* é colocado numa dimensão de convergência multi média que a *web* possibilita.

Esta aproximação ao livro, feita através do *medium*, remete-nos também para a necessidade de clarificar o conceito de comunicação uma vez que o conhecimento comum, em geral, sublinha um dos eixos conceptuais que constituem este conceito polissémico.

Como podemos verificar de seguida, e adoptando o pensamento de Frank Dance (1970), a comunicação não pode ser definida por um conceito, mas por um feixe de conceitos.

O livro como *medium* de comunicação envolve toda a teia conceptual que passaremos a expor.

Mas, primeiro, iremos indagar sobre o uso que os falantes da língua portuguesa fazem do vocábulo comunicação. De acordo com o *Dicionário do Livro* de Faria & Pericão (2008: 296), a palavra **comunicação**, neste contexto, aparece ligada ao acto ou efeito de comunicar. Mais ainda, é um processo complexo de que os media são apenas uma parte; é a transferência de significados por meio de transmissão de sinais; exposição oral ou escrita sobre um tema; transmissão de informação; meio de transmissão; passagem; conversação; informação; actividades educativas; publicações, de modo a atingir o maior número possível de utilizadores; aviso; notícia; participação; declaração.

Como é possível, podemos verificar a existência de uma diversidade de significados associados à palavra comunicação de onde destacamos, a comunicação enquanto processo, informação, transmissão, relação, artefacto e acção e meio.

Na verdade, a comunicação humana é muito mais do que transmitir informação, como geralmente é entendida. A comunicação é também partilhar pensamentos, gestos, silêncios, expectativas, espaço, tempo, experiências mediados ou não por artefactos. Mas primeiro e antes de tudo, ela é condição de ser do Humano, que se manifesta diversamente e produz efeitos. Sublinhamos que a comunicação é um fenómeno humano e as suas manifestações estão em constante mudança e evolução. Porém, o processo da comunicação visa a intercompreensão, a sua meta ideal.

O livro, enquanto *medium* de comunicação, é um artefacto mediador de comunicação cuja mesma meta deve orientar-se para a intercompreensão.

As gravuras rupestres nas cavernas, a invenção da linguagem, da escrita, da tipografia e, hoje em dia, a revolução comunicacional tecnológica encabeçada pelo computador e pelos meios digitais, são exemplo da emergente necessidade humana de comunicar e de potenciar a compreensão.

Segundo Conceição Lopes (Dezembro de 2007), a comunicação é um processo inevitável, intencional e irreversível, sendo, assim, é impossível fechar ou restringir este processo numa única definição.

Sendo nosso objectivo, neste ponto, clarificar o conceito de comunicação que nos orienta, escolhemos a obra de Frank Dance acerca do tema em questão: *The “Concept” of Communication* (1970). O autor sistematiza o processo de comunicação, identificando quinze eixos conceptuais que possibilitam a compreensão da complexidade do processo da comunicação humana. Conceição Lopes (Dezembro de 2007), interpretando Dance, distingue cada um dos quinze eixos da seguinte forma:

a comunicação como símbolo verbal ou de discurso - onde existe a troca verbal de pensamentos ou ideias;

a comunicação como compreensão - processo dinâmico de compreensão parte a parte, em constante mudança e permanente adequação entre os protagonistas da situação;

a comunicação como interacção / relacionamento / processo social - a comunicação é interacção, sendo este um dos seus sistemas primários;

a comunicação como diminuição da incerteza – a comunicação emerge da necessidade de diminuir a incerteza, para agir eficazmente e proteger ou fortalecer o ego;

a comunicação como processo - a comunicação é o processo de acção e de transmissão de informação, ideias, emoções, recorrendo ao

uso de símbolos que tanto podem ser palavras como imagens, figuras, gráficos ou tecnologias;

a comunicação como transacção, transmissão e interacção - a

comunicação é o fio condutor de algo que é transferido seja de um objecto ou de uma pessoa para outra. Nesta dimensão, comunicação pode significar o que é transferido ou os meios que servem para fazer a transferência ou todo o processo;

a comunicação como ligação e união - a comunicação é o processo de ligação de partes descontínuas de realidades do nosso mundo, une-as umas às outras;

a comunicação como partilha - a comunicação é o processo que torna comum a duas ou várias pessoas o que era pertença de uma ou de poucas. A comunicação liberta a informação;

a comunicação como *medium* / canal / transporte / meios / via - a comunicação é um meio de enviar e partilhar, mensagens ou ordens, por telefone, televisão, rádio, correios e várias plataformas informáticas (*internet, sites, blogs, chats, twitter, facebook, etc.*);

a comunicação como reprodução de memórias - a comunicação é o processo de orientar a atenção de outra pessoa com o objectivo de partilhar testemunhos e reproduzir memórias;

a comunicação como resposta discriminatória / modificação de comportamentos / resposta / mudança - a comunicação é a resposta discriminatória de um organismo vivo a um estímulo. Estabelece-se a comunicação quando um dos protagonistas da interacção, em presença de um outro na mesma situação, produz uma alteração química ou física numa dada situação, emitindo um sinal, que influencia o comportamento do outro;

> **a comunicação como estímulo** – a comunicação é a transmissão de informação, consistindo num estímulo discriminativo, de um emissor (fonte) para um receptor;

> **a comunicação como consciência / comunicar com objectivo / persuasão** - a comunicação tem como interesse fulcral as situações comportamentais em que uma fonte transmite a mensagem para um ou mais receptores com a intenção consciente de influenciar os comportamentos destes últimos;

a comunicação como situação - o processo de comunicação é aquele em que existe a transição de uma situação estruturada como um todo para outra, na forma pretendida.

a comunicação como poder - a comunicação é o mecanismo através do qual se exercem poderes.

Para terminar, face ao anteriormente exposto, destacamos que o livro, independentemente da sua natureza material ou imaterial deverá considerar cada um destes eixos conceptuais para ser um *medium* de comunicação e, como tal, um livro vivo.

2.3.2. o livro como ludicidade

A designação que serve de título a este ponto, “o livro como ludicidade”, alude à existência de uma relação entre o livro e ludicidade. Esta relação emerge do horizonte conceptual dos estudos sobre a ludicidade desenvolvidos por Conceição Lopes desde 1998 no campo da pragmática da comunicação.

A palavra ludicidade ainda não existe no dicionário da língua portuguesa. Porém, está generalizada no discurso científico, nacional e internacional, a propósito dos estudos sobre este fenómeno humano e social, das suas manifestações e efeitos. Assim sendo, consideramos a autora a referência essencial para a compreensão da relação entre a ludicidade e o livro.

A autora considera que ludicidade é uma condição do ser humano, tal como a comunicação, é um estímulo ao desenvolvimento do processo de socialização, expressão e comunicação. Manifesta-se diversamente, no brincar, jogar, recrear, lazer, nas festas, no humor e na construção de artefactos lúdicos e de criatividade. Estes últimos, quer sejam digitais ou analógicos, são meios, suportes e mensagens ao serviço da ludicidade, quando especificamente direccionados para as manifestações indicadas, entre outras (C. Lopes, 2004b: 6).

Para a autora em causa, o conceito de ludicidade envolve três dimensões, a saber: a primeira dimensão diz respeito à condição de ser humano. Esta é alvo dos estudos, da filosofia, da antropologia, da comunicação; a segunda dimensão é a das manifestações. Sendo, entre outras, as disciplinas, a psicologia, a cultura, a pedagogia, o design, a antropologia, a comunicação, a sociologia e as tecnologias informáticas que, aqui, mais se focalizam; a terceira dimensão diz respeito aos efeitos decorrentes de cada uma das manifestações referidas anteriormente. E as disciplinas que têm contribuído para o seu estudo são, entre outras, a psicologia, a educação, a didáctica, a sociologia e a cultura.

A multiplicidade de enfoques dos estudos realizados não facilitou a compreensão do fenómeno da ludicidade. E este reconhecimento

conduziu a investigação da autora que, na sua tese de doutoramento, apresenta o horizonte de estudos da ludicidade que permite não apenas distinguir o brincar do jogar, como integrar as diversas teorias sobre o jogo, o recrear, as festas e a construção de artefactos de ludicidade (livro) e de artefactos lúdicos (brinquedos e jogos).

Seguindo o procedimento metodológico de Wittgenstein (1987), C. Lopes constrói um novo horizonte de estudos que representa no esquema a seguir exposto.

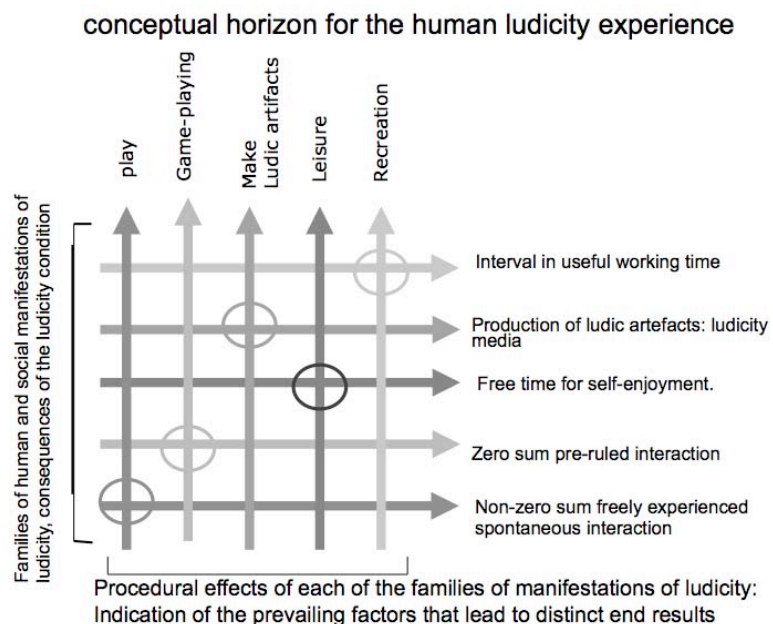


figura 50 - esquema representativo das manifestações de ludicidade.
Fonte: (M. d. C. Lopes, 2008)

Articulando os eixos de família semântica com os eixos de relação de vizinhança semântica sublinha as relações existentes entre as diversas manifestações e delimita as fronteiras conceptuais existentes entre cada uma das manifestações da ludicidade em foco.

Mais se acrescenta que a autora fundamenta a conexão entre comunicação e ludicidade a partir do conceito de consequencialidade de Sigman e Cronen (1995). No entanto, as mediações conceptuais entre os dois domínios da comunicação e da ludicidade são estabelecidas a partir do campo das duas pragmáticas, e evidencia, a partir daí, a partilha da natureza consequencial da comunicação e da ludicidade. Neste sentido, quer a comunicação quer a ludicidade são ambas condição de ser do

Humano, ambas se manifestam, diversamente e ambas produzem efeitos, nomeadamente, aprendizagens ((Bateson, 1971) (1980)) e mudanças (Watzlawick, Beavin, & Jackson, 1967) no ser humano.

Contudo, a ludicidade distingue-se na sua essência da comunicação. Segundo a autora Lopes, “a essência da ludicidade situa-se, mais no conjunto de processos dinâmicos inter-relacionais e interaccionais protagonizados pelos Humanos que atribuem aos seus comportamentos habituais, uma significação singular da ludicidade, e, menos, nos efeitos finais dos mesmos” (M. d. C. Lopes, 2008: pp.275-283).

O livro pode ser entendido como um artefacto de ludicidade na medida em que permite à criança interagir, brincar e recrear realidades.

A ludicidade está sempre presente na ilustração. A ilustração para além de ajudar a complementar o texto, numa das suas dimensões, deverá também divertir libertando, simultaneamente, a imaginação e a comunicação. Como referimos no ponto 2.1.1, onde fazemos a abordagem geral à ilustração, a ilustração assume diversas funções no texto, tais como, a título exemplificativo, “brincar”, persuadir, enfatizar, pontuar, servir como devaneio à leitura criativa, tendo, muitas delas, um carácter lúdico, podendo funcionar como mecanismos potenciadores de construção de novas narrativas, conduzindo a processos interpretativos, reforçando a capacidade de significação e ajudando a criança a fazer a chamada leitura criativa e criadora.

Um livro vivo é um *medium* de comunicação e ludicidade humana. O projecto – proposta de maquetização para a web do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos*, com ilustração de Maria Keil e texto de Maria Cecília Correia —, tem como pretensão induzir, pelo seu uso, à fruição da condição humana de ludicidade, às manifestações de ludicidade e a produzir efeitos, tais como a exploração lúdica da ilustração, o exercício criativo do utilizador-leitor, construir uma relação de intimidade com o livro ilustrado e fomentar a literacia mediática.

2.3.3. o livro como artefacto de design

Segundo Martin Salisbury (2004), um livro bem desenhado proporciona uma experiência estética completa, mesmo quando só o temos na mão antes, ainda, de termos explorado o seu conteúdo. Sendo assim, deverá dar-se especial atenção ao design deste artefacto, desde a capa à composição de página.

Poderemos dizer que o objectivo maior de um livro, independentemente do seu suporte, quer seja material ou imaterial, é comunicar. Aqui, o papel do design é organizar a informação e torná-la comunicação. Ao ter-se a preocupação de transformar dados em informação, transforma-se consequentemente, a informação em comunicação e assim, cria-se a possibilidade de construir conhecimento.

Há algumas décadas atrás, a denominação design gráfico (também denominado como design de comunicação, expressão que preferimos por não se cingir unicamente a materiais impressos) não existia no nosso vocabulário nem era usada vulgarmente como no presente. Esta disciplina do design, segundo Rocha e Nogueira (1999), opera na resolução de problemas na transmissão de informação, concebendo projectos que envolvem diversos elementos gráficos entre eles texto e imagem. No fundo, poderemos dizer que é uma maneira de comunicar visualmente conceitos ou ideias ou, ainda, estruturar e dar forma à informação.

No âmbito do design de comunicação destacamos o design editorial que é a disciplina que nos interessa neste contexto, nomeadamente quando opera na concepção de livros. Segundo Austin & Doust (2008), o design editorial foca-se na concepção de publicações, sejam elas livros, catálogos, periódicos em geral, jornais ou revistas, entre outros, e abrange tanto publicações em suporte papel como em suporte digital. Sendo o seu objectivo primordial entender, ordenar e interpretar o conteúdo para que a informação se torne acessível e com sentido para os leitores. Helena Gonçalves e Helena Pedro (2010) complementam esta conceptualização, afirmando que o design editorial não só projecta a forma, como determina as características tanto funcionais e estruturais

como estéticas do livro, materializando, assim, o seu conteúdo textual e imagético. Sucintamente, diremos que o design editorial trata de organizar elementos visuais e textuais, transformando-os num artefacto de comunicação coerente e esteticamente apelativo, contendo em si um sentido de divulgação da informação e, por vezes, também um sentido político. O livro é o tipo de publicação, talvez a mais complexa, onde esta disciplina mais intervém, sendo considerada por muitos como a mais nobre.

O design de livros é um dos exemplos mais antigos de trabalho dentro do design gráfico. Segundo Roger Fawcett-Tang (2004: 6), a igreja foi o seu primeiro mecenas, sendo, no Ocidente, os primeiros “designers” de livros os monges do século IX que desenhavam as Sagradas Escrituras em pergaminho. As primeiras tentativas que se fizeram na impressão foram, exactamente, para imitar estes belos manuscritos. É com estes livros, com o trabalho destes monges, que aparecem as primeiras regras de organização de texto em colunas, das margens e de espaçamento entre letras e entre linhas. Neste contexto as crianças continuavam a ser ignoradas, embora existissem muitas que, como eram acolhidas pelas instituições religiosas, tinham o privilégio de manusear e aceder a livros. Foram vários os artistas, designers e historiadores que se dedicaram ao estudo tanto destes fabulosos manuscritos como aos livros renascentistas e medievais, com o intuito de encontrar os princípios subjacentes aos desenhos dos mesmos. O designer Jan Tschichold (1902-1974) dedicou alguns anos da sua carreira a estudar exemplares destes livros. Este, segundo Philip B. Meggs (1998: pp.286-289), apesar de não ter estudado na Bauhaus, foi um dos que mais rapidamente assimilou e incorporou no seu trabalho os novos conceitos de design por aquela escola transmitidos. Tschichold, segundo Fawcett-Tang (2004), depois de analisar minuciosamente um grande número de exemplares dos referidos livros, chegou à conclusão de que a maioria usava a proporção 2:3:4:6 para as medidas das margens respectivamente, interior, superior, exterior e inferior. Concluiu, igualmente, que a altura da caixa de texto correspondia à largura da página quando a proporção entre largura e altura desta era de 2:3. Esta proporção foi usada por muitos, entre eles Gutenberg, e foi abordada, pela primeira vez, por Tschichold no livro *The Form of the Book: Essays on the Morality of*

Good Design (1955) — obra na qual a considerou como áurea — tendo esta sido essencial para estabelecer os princípios básicos do design de livros modernos.

A partir do século XVIII, o livro enquanto objecto é aperfeiçoado, atribuindo-se, nesta altura, pela primeira vez, valor à lombada e ao seu efeito quando exposta nas prateleiras quer de uma livraria quer de uma biblioteca. Assim, a lombada passa a conter decorações e tal como foi acontecendo com as capas, a ser merecedora de maior atenção, trabalho e estudo (Gonçalves & Pedro, 2010).

Os elementos gráficos vão evoluindo lentamente e, no século XIX, aparece a fotografia que foi impulsionadora nos avanços dos processos de impressão e de reprodução. Surge, assim, a Rotografia, a Flexografia e o *off-set* utilizado até hoje. Esta evolução faz com que o processo de produção do livro fique mais facilitado, mais acelerado e com custos muito menores e o designer consegue, assim, conceber em sintonia com a impressão sem quaisquer condicionantes à sua liberdade criativa. No seguimento destas inovações, começa também a busca por novos materiais de suporte ao texto e à imagem sendo, consequentemente, desenvolvidos novos papéis com diferentes gramagens, novas técnicas de dobragem, diferentes acabamentos e encadernações. Nesta altura, a literatura para crianças ganha expressão com o aparecimento de edições cada vez mais luxuosas, profusamente ilustradas, muitas vezes ainda sendo coloridas de forma manual. Ainda neste século, a escola pública generaliza-se e com isto surgem as primeiras edições dedicadas inteiramente às crianças. Desde os manuais escolares à literatura infanto-juvenil propriamente dita, o livro encontra um novo mercado e vai-se adaptando a este novo destinatário incentivando a ilustração como forma de complementar o texto, seja questionando-o, esclarecendo, embelezando ou aligeirando conceitos. Neste contexto, é essencial que o designer trabalhe em estreita colaboração com o escritor e o ilustrador. No entanto, no caso de livros para crianças, cada vez mais o design, a tipografia e a ilustração são criados conjuntamente e concebidos por uma só pessoa. Por um lado, o livro pode “funcionar” melhor como um todo, sendo que está totalmente pensado por uma só pessoa, por outro,

por vezes, não tendo o ilustrador formação suficiente em design este pode não conseguir desenhar e comunicar, da forma mais eficaz, este objecto, prejudicando o texto, as ilustrações e o livro na sua essência.

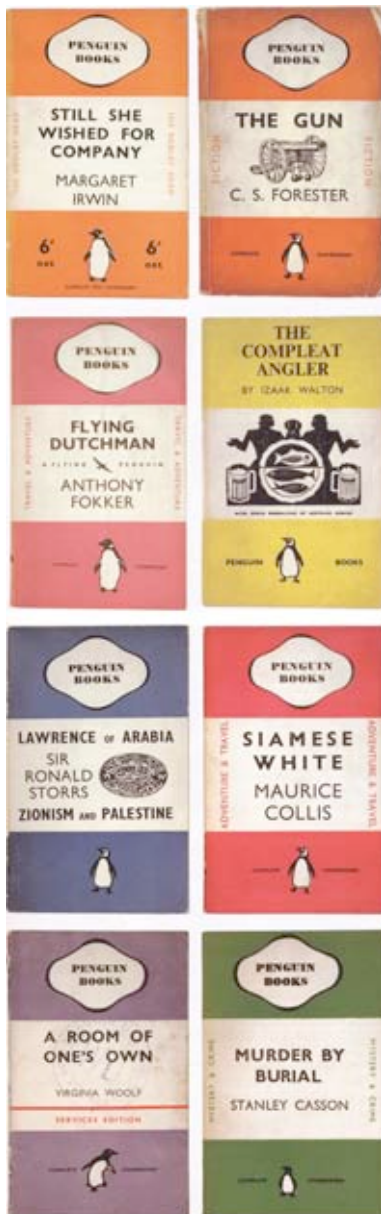


figura 51 - capas da Penguin, esquema de cores, 1937, 1938, 1939, 1940, 1943.
Fonte: (Baines, 2005: pp.19-21)

Na realidade, ao comprarmos um livro, a não ser que seja um livro técnico ou dicionário ou algum que estejamos já determinados a adquirir, teremos que ser atraídos de alguma forma e portanto o livro deve, assim, ter algum elemento sedutor. Ainda que todos os seus elementos estejam bem integrados entre si — quer seja o *layout*, tipografia, imagens, qualidade de impressão ou acabamento —, a capa será sempre o que desempenha o papel mais importante. E, desta feita, será por ela, numa primeira fase, que seremos ou não seduzidos. No entanto, segundo Fawcett-Tang (2004: 7), esta ideia, de que a capa é o meio por excelência para vender um livro, é relativamente recente. O autor acrescenta que, tradicionalmente, quando os livros ainda só eram acessíveis aos mais ricos, o interior era composto e impresso pelo impressor e, em seguida, o encadernador encadernava, segundo o estilo pessoal da biblioteca do cliente (normalmente, em couro e as letras impressas a folha de ouro). Faziam-se impressões baratas para o público em geral, mas só a partir de 1935, ano em que apareceram os primeiros 10 títulos da colecção *Penguin Classics*, é que os livros de qualidade, tanto de ficção como de não-ficção, se tornaram acessíveis a todos. Esta ideia, original de Allen Lane (director da empresa Bodley Head onde ganhou experiência em publicação), fez com que a empresa fosse considerada realmente aventureira e inovadora nessa altura. Com um logótipo digno mas pouco sério (mais tarde redesenhado por Jan Tschichold), uma tipografia simples e blocos de cores sólidas, as capas permitiam que se reconhecesse imediatamente os títulos da *Penguin*. Estas incorporavam um simples código de cores, a saber: laranja para a ficção, azul escuro para as biografias, verde para os romances policiais, vermelho para as obras de teatro, cereja para livros de viagens e amarelo para livros diversos. Esta lógica de organização marcou a identidade gráfica não só desta colecção mas, também, da própria editora tendo sido, assim, o design um elemento fulcral na continuidade do seu sucesso. À medida que a *Penguin* aumentava a sua publicação, mais as suas capas se tornavam chamativas. No final dos anos noventa,



figura 52 - capas da colecção *Modern Classics* da Penguin, 2000.
Fonte: (Baines, 2005: 230)

a *Penguin* tentou inovar na colecção *Modern Classics* e pediu aos designers mais reconhecidos do Reino Unido algumas capas feitas especificamente para atrair menores de vinte e cinco anos. Apesar do desprezo com que foram recebidas pelo público mais conservador, as novas capas tiveram enorme sucesso económico e foram um exemplo perfeito da importância do desenvolvimento de capas originais (Fawcett-Tang, 2004: pp.7-8).

Ainda segundo Fawcett-Tang (2004), é difícil generalizar sobre aquilo que são as tendências actuais no design de livros. O design editorial está sujeito às constantes mudanças de orientação e estilo que afectam o design de comunicação na sua totalidade. Não obstante tal facto, mesmo que se possa observar o uso massificado de determinado tipo de letra ou de género de fotografia, a tendência mais significativa no design contemporâneo, e aquilo que vai ao encontro da essência do próprio design, é que tudo se pode utilizar. Na verdade, o objectivo do design, e que deve ser privilegiado pelo designer, é a adequação ao conteúdo do livro e ao público ao qual se dirige.

O único factor que tem tido um grande impacto em todos os géneros editoriais é a qualidade. Os livros, neste momento com edições mais luxuosas, tirando os livros sobre design dirigidos a designers, são os livros para crianças que se apresentam, hoje em dia, em formatos pouco convencionais e que tiram partido não só de materiais pouco comuns como também de todos os métodos de impressão.

Muito provavelmente, na maioria dos casos, a nossa relação com os livros inicia-se logo na primeira infância ou ainda enquanto bebés, por exemplo, com o acesso a livros-brinquedo, compostos nos mais variados materiais, com os mais diversos formatos, com diferentes composições cromáticas, recriações pictóricas ou, mesmo, com o recurso a uma pluralidade de texturas ou a outras estratégias de estimulação sensorial (como cheiros, sons, etc.). Junta-se a este convívio inaugural com o livro o reconfortante ritual de ouvir histórias na cama. Neste caso, mais do que se distinguir como um meio de celebração de uma boa experiência entre pais e filhos, o livro representa uma porta de entrada para um

mundo fantástico, contribui para reforçar a imaginação das crianças e introduz novas ideias e maneiras de pensar. As ilustrações dos livros para crianças são uma das nossas primeiras e mais duradouras influências plásticas (Fawcett-Tang, 2004). Acrescentamos a isto o papel que o design tem nesta experiência, que permite que o livro seja um artefacto afectivo atribuindo-lhe valor emocional e, consequentemente, tornando-o, ainda mais, vivo.

2.4. conclusão

Terminada a sustentação conceptual do projecto e apresentado o livro, artefacto de comunicação, ludicidade e design, na sua materialidade e imaterialidade e contendo ilustração, impõe-se o registo das principais conclusões.

Segundo Martin Salisbury (2007: 7), têm sido feitas demasiadas considerações acerca da revolução digital e do impacto desta no mundo da ilustração. Deste modo, na década de oitenta, assistimos ao presságio do fim do papel impresso e do declínio do livro. E, como acontece frequentemente com a chegada de uma nova tecnologia, o exagero e as previsões extravagantes e apocalípticas tendem, finalmente, a dar lugar a uma coexistência pacífica. Apesar dos discursos que preconizam o fim do livro, o facto é que as crianças no mundo inteiro, ou pelo menos na sociedade ocidental, por exemplo, gostam de ler livros de histórias e/ou de ouvir uma história ao deitar. Contudo, não se conhecem estudos sobre a mudança deste hábito na utilização, ao deitar, da leitura de histórias em computadores. Na verdade, talvez a materialidade do livro impresso não tenha sido substituída, mas tenha sido complementada por uma nova experiência, a imaterialidade do livro.

Cremos que, com muitas crianças, a relação com os livros inicia-se na infância com o reconfortante ritual de ouvir histórias ao deitar. Mais do que ser uma boa experiência entre pais e filhos, o livro representa uma porta de entrada para um mundo fantástico, contribui para reforçar a imaginação das crianças e introduz novas ideias, maneiras de pensar e reinterpretar o mundo. As ilustrações dos livros para crianças são uma das nossas primeiras e mais duradouras influências plásticas. Na passagem da materialidade para imaterialidade, no caso específico da ilustração, acabamos por perder a percepção tátil, o apelo aos sentidos, que, no caso da criança, estão ligados às primeiras experiências no seu processo de comunicação e aprendizagem. Perdemos, assim, a textura e diferentes acabamentos do papel que, no livro material, podem ser

sentidas, proporcionando uma convivialidade mais próxima com a ilustração. Perdemos cheiros e paladares, mas poderemos ganhar a animação e o som, permitindo ver e ouvir a história a ser contada em simultâneo.

Ainda que reconheçamos que as tecnologias da informação irão continuar a evoluir em rápida velocidade, o livro não se transformará em objecto obsoleto, num futuro próximo. As tecnologias de comunicação apresentam-nos uma série de dispositivos que nos permitem aceder a uma enorme e diversificada quantidade de informação de modo, não só rápido, como cómodo e prático. Mas grande parte do que se encontra na rede provém de livros materiais, legitimando, mais uma vez, a complementaridade por nós defendida. O livro continuará a ser o *medium* maior tanto na comunicação, transmissão como na preservação e arquivo do conhecimento.

Segundo Bastos (2004), é difícil imaginarmo-nos sem o computador e *internet*, sendo que o nosso ritmo de vida faz com que necessitemos de meios de comunicação que nos permitam aceder ao conhecimento de forma mais rápida e eficaz. No entanto, este aspecto não significa que anulemos os livros da nossa vida. Parece-nos plausível que estes meios de comunicação e de conhecimento se complementam e coexistem, oferecendo-nos uma multiplicidade de recursos e permitindo-nos usufruir do vastíssimo leque de informação existente. Até porque a multiplicidade e diversidade dos media é mais saudável do que a existência de um só *medium*.

Fawcett-Tang (2004: 11) pergunta “Sobreviverá o livro mais 2000 anos?” e acrescenta que não há muito tempo se previu a sua morte e hoje se pode afirmar, com certeza, que essa morte iminente foi um exagero. Muito se tem falado de livros electrónicos e dos seus efeitos potencialmente devastadores sobre a indústria editorial. Fala-se muito sobre as tecnologias emergentes e as suas potencialidades, mas o insuficiente sobre como se adaptarão à nossa maneira de viver. Paradoxalmente, parece que quanto mais a sociedade é digitalizada, mais livros são publicados. Ainda segundo Fawcett-Tang (2004), a

impressão de Gutenberg, um dos avanços tecnológicos mais importantes da história do livro, contribuiu para a expansão da literatura, dando a um elevado número de pessoas a oportunidade de ler, escrever e falar de livros. Igualmente, poderemos afirmar que, em vez de marcar um fim dos livros tal como os conhecemos, a *internet* tornou-os mais acessíveis que nunca. Em qualquer parte do mundo, *sítes* como a *Amazon* garantem um exemplar de qualquer livro e fazem a entrega à porta de nossa casa ao fim de algumas horas. Este aspecto é a prova de que o “computador e as tecnologias a ele ligadas e as prateleiras onde estão guardados os livros podem coexistir lado a lado sem que o uso de um tenha de significar a destruição ou anulação da importância do outro” (M. C. Bastos, 2004).

Para Fawcett-Tang (2004), submergirmos num livro é um dos maiores e mais básico prazeres da vida, um prazer que pouco mudou ao longo dos séculos. Os livros são uma parte importante da nossa vida, usamo-los para nos formarmos, iluminar e inspirar a nossa existência. Num mundo descartável, da lógica economicista, como é o de hoje, os livros representam a permanência e a continuidade. A sua qualidade tátil é um prazer que não deve ser subestimado. É o que garantirá a sua longevidade. Um futuro sem livros é impensável e improvável. É óbvio que a nossa história de enamoramento e amor pelos livros está longe de terminar. O livro enquanto artefacto de comunicação, ludicidade e design, proporciona-nos uma experiência dificilmente substituída pelo seu equiparado electrónico. A coexistência do livro material com o imaterial será uma inevitabilidade.

“Defender o valor da escrita, do livro e da leitura é, ao fim e ao cabo, uma maneira de apostar numa sociedade do conhecimento” (Gómez, 2004) e não apenas do acesso à informação.

parte 2

3

projecto – proposta de maquetização para a *web* do livro para crianças *Histórias de pretos e de brancos* com ilustração de Maria Keil e texto de Maria Cecília Correia

3.1. contextualização

3.1.1. Maria Keil, uma bionota da ilustradora

“Quando alguém fizer a história global do grafismo e da ilustração portugueses, a obra de Maria Keil emergirá, como uma referência indiscutível.” Rui Afonso Santos
in Maria Keil um grafismo de afectos (R. A. Santos, 2004a: 7)



figura 53 - fotografia de Maria Keil, 2000.
Fonte: (Modesto, 2000b)

Antes de falarmos da ilustração de Maria Keil, uma das áreas de estudo sobre a qual esta dissertação se debruça, é necessário apresentar a autora. Assim, de forma sucinta, traçamos a sua biografia essencial, ou bionota, como achamos por bem denominar.

Já muito se escreveu sobre a vida e obra de Maria Keil, mas parece-nos que, em profundidade, ainda poucos o fizeram. Com efeito, as suas criações artísticas destinadas à infância, por exemplo, carecem ainda, em nosso entender, de uma abordagem sistemática, rigorosa e clarificadora das principais singularidades da obra desta artista polifacetada.



figura 54 - ilustração de Maria Keil, auto-retratando-se, do livro *Histórias da minha rua*, 1953.
Fonte: (Maria Cecília Correia, 2001)

Em poucas linhas, é difícil traduzir toda uma vida tão preenchida, que passou por variadas áreas artísticas, de uma criadora tão versátil. Áreas tão distintas, como o desenho, ilustração, pintura, design gráfico, design de mobiliário, publicidade, pintura mural, fotografia, figurinismo, cenografia, cerâmica, azulejaria (“os melhores, aliás, do nosso século” (s.n., 2004)), filatelia e tapeçaria foram cultivadas por Maria Keil. Segundo Susana Martins (2001), o seu nome reporta-nos, de imediato, para um universo criativo ímpar na história da arte portuguesa do século XX, que, mesmo passando por tantas áreas artísticas, é carregado de genialidade e versatilidade. “Na mão tem o dom do traço, que lhe nasce do olhar.” (S. Martins, 2001: pp.6-7).

No entanto, e é essencialmente sobre a ilustração que esta dissertação irá incidir, Maria Keil, “artista inserível numa “segunda geração” da nossa arte moderna” (R. A. Santos, 2004b: 7), é uma das referências essenciais para o desenho da História da ilustração portuguesa do

século XX e, de uma forma ainda mais particular, no universo da literatura de potencial recepção infantil, sendo esta uma das faces do seu trabalho que, de um modo mais regular, se tem destacado e continua a surgir a público. Na opinião de Ju Godinho e Eduardo Filipe (2007), comissários da exposição “A arte de Maria Keil”, a artista tem um legado artístico vasto e inestimável, que, como já referimos, abrange diversas áreas, e a “ela devemos alguns dos mais belos livros para a infância portugueses.” (J. Godinho & Filipe, 2007: pp.4-5).

Ainda assim, e apesar da sua vasta obra, julgamos que a artista carece do reconhecimento devido. Note-se que, quando questionada acerca do seu percurso de vida, nomeadamente sobre a hipótese de manter tudo o que fez ou de alterar alguma coisa, a criadora refere “Todas. Tudo aquilo estava mal feito para mim. (...) Claro que mudava. Então alguém está satisfeito com o que fez? Tristes as pessoas que estão satisfeitas com o que fizeram. É muito mau.” (Pimenta, 2007).

Maria Keil nasceu no Algarve, em Silves, a 9 de Agosto de 1914.

Diz, na primeira pessoa, “Gostava de ter tido uma vida normal. O mundo é deslumbrante, mas não é bonito.” (Cruz, 2002). Esta observação é reflexo de uma infância muito difícil, sem acompanhamento familiar, que a fazem falar da vida de uma forma amarga. Aos três anos, teve que lidar com a separação dos pais e começou a viver com o avô, que a acompanhou até aos sete anos de idade. Foi nessa altura, em 1921, que, por um acordo prévio entre o avô e o pai, regressaria para os cuidados do pai.

Com 15 anos, foi para Lisboa para a escola de Belas Artes, recomendada por um professor de desenho da escola de Silves, mestre Samora Barros. Segundo palavras da própria, “eu tinha jeitinho e lá vim para as Belas-Artes de Lisboa, nem sabia para onde é que vinha” (Pimenta, 2007). E, apesar de ter frequentado a instituição durante quatro anos, com a intenção de tirar pintura, acabou por não terminar nenhum curso.

Foi aluna de Veloso Salgado, que foi, na sua opinião, “um ótimo professor, porque não dizia nada. Dava o exemplo mas não influenciava.” (Cotrim, 2004: 18).

No entanto, foi quando conheceu o futuro marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral (FKA), que todo um mundo novo se abriu, percebendo que era melhor estudar fora da escola, longe do academismo velho e provinciano e dos programas “pré-históricos”. Segundo MK, “cá fora estava um mundo deslumbrante” (Cotrim, 2004: 18), cheio de ideias novas que, muitas vezes, vinham de fora, de outros artistas que, dentro da escola, era impossível conhecer.

Casou com FKA aos 19 anos (em 1933) e, dois anos mais tarde, nasce o seu filho, Francisco. A partir desse momento, começou a aprendizagem de uma vida fora da academia, nomeadamente com as pessoas amigas do marido que, refere em várias entrevistas (incluindo a que lhe realizámos no dia 26 de Janeiro de 2009), “essas sim, sabiam”. Através de inúmeras tertúlias na Brasileira, onde se discutiam assuntos sem tabu sobre todo o mundo, foi-se construindo uma personalidade cativante e rara, de uma simplicidade que chega a ser desconcertante.

Maria Keil inicia a sua actividade artística, em diversas áreas, no ano de 1934, com 20 anos e, desde então, actualmente com quase 96 anos, ainda não parou de criar. Veja-se, a título exemplificativo, alguns dos volumes de poesia de Matilde Rosa Araújo que ilustrou, nos últimos anos, nomeadamente *Segredos e Brinquedos* (1999) ou *Anjos de Pijama* (2005).

Em 1936, em Lisboa, foi criado o Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), por José Rocha, Fred Kradolfer, Carlos Botelho e Bernardo Marques e, desde essa altura, Maria Keil começou também a interessar-se pelas artes gráficas e a colaborar com este estúdio, sendo a sua primeira funcionária. Destacaram-se as campanhas que desenhou para a espartilharia Pompadour onde, através do seu inigualável e inconfundível traço estilizado, retratava as virtudes das cintas femininas mágicas para adelgaçar qualquer silhueta. Kradolfer foi um mestre para muitos, principalmente para a “segunda geração” de artistas modernistas, nas



figura 55 - anúncio publicitário para a espartilharia A Pompadour.
fonte: <http://tipografos.net/portugal/maria-keil.html>

artes decorativas e na publicidade (R. A. Santos, 2004b: 8). Este artista suíço teve grande influência em Maria Keil, principalmente no desenvolvimento do seu trabalho gráfico.



figura 56 - Auto-retrato, Maria Keil, 1941.
Fonte: (Pereira, 1989)

Em 1937, teve o seu primeiro trabalho de referência, na montagem e decoração do Pavilhão de Portugal, projectado pelo seu marido Keil do Amaral, na Exposição Internacional de Paris, tendo sido internacionalmente considerada, por muitos, como uma das mais notáveis realizações plásticas da década. Passados dois anos, em 1939, realiza a sua primeira exposição individual de pintura e desenho na Galeria Larbom, em Lisboa.

Em 1940, participou na Exposição do Mundo Português com uma pintura mural com figuras de monstros marinhos e recebeu, em 1941, o Prémio Revelação Amadeu de Souza Cardoso pelo seu belíssimo auto-retrato. Durante esta década, colaborou com Grupo de Bailados Verde Gaio na execução de cenários e figurinos. Trabalhou também nalguns projectos de decoração mural, de mobiliário e desenhou cartões destinados a serem reproduzidos em trabalhos de tapeçaria. Esta foi também uma década na qual a artista se dedicou a desenvolver ilustrações para publicidade.



figura 57 - capa do livro *Começa uma vida* de Irene Lisboa (João Falco), 1940.
fonte: <http://purl.pt/708>

Em 1940, ilustrou *Começa uma vida* de Irene Lisboa (sob pseudónimo de João Falco) e, em 1944, ilustrou *Páscoa Feliz* de José Rodrigues Miguéis, sendo estes os impulsionadores de inúmeros trabalhos de ilustração.

Durante as décadas de 50 e 60, Maria Keil pintou a famosa série de painéis de azulejo das estações de metro lisboetas projectadas pelo seu marido, Francisco Keil. Ao todo criou painéis para dezanove estações, alguns dos quais foram destruídos durante as obras de remodelação, nomeadamente nas estações do Saldanha e de São Sebastião em 1977. Criou também, para a Avenida Infante Santo, em Lisboa, um grande painel, bem como para os escritórios da TAP em Paris e Nova Iorque e para o Aeroporto de Luanda. Estes seus trabalhos reavivaram a tradição secular da azulejaria portuguesa que estava um pouco adormecida,



figura 58 - painel de azulejo da estação de metro Restauradores, 1959.
fonte: <http://purl.pt/708/1/obras/obras-m/5-c.html>

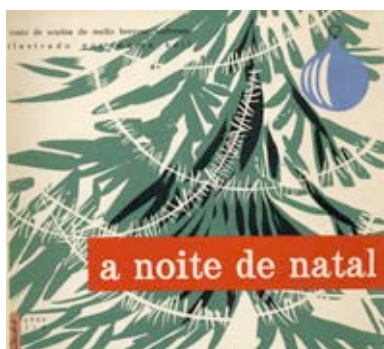


figura 59 - figura 60 - capa do livro *A noite de Natal* de Sophia de Mello Breyner Andresen, 1959.
Fonte: <http://purl.pt/708/1/obra-l-criancas.html>



figura 60 - ilustração do livro *O livro de Marianinha*, 1967.
Fonte: (Ribeiro, 1993)

recuperaram a utilização do azulejo em espaços públicos, renovando-o, e reanimaram a fábrica da Viúva Lamego que estava praticamente desactivada.

Em 1953, ilustrou *Histórias da minha rua* de Maria Cecília Correia, tendo sido este o seu primeiro livro, de muitos, com ilustrações exclusivamente idealizadas para crianças. É na década de cinquenta que começará o seu trabalho de ilustração para a infância que se tornará a área onde a artista trabalha mais regularmente.

Sucedem-se *A noite de Natal*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, em 1959, e *Histórias de pretos e de brancos*, de Maria Cecília Correia, em 1960. No seu trabalho de ilustração para crianças, relacionou-se com alguns dos nossos mais importantes escritores, nomeadamente Alice Vieira, Alexandre Honrado, Aquilino Ribeiro, Esther de Lemos, Maria Cecília Correia, Matilde Rosa Araújo e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Em 1962, ilustrou *A rainha da Babilónia* de Esther de Lemos e *O palhaço verde* de Matilde Rosa Araújo; em 1966, *A história do pintainho amarelo* de Maria Lúcia Namorado; em 1967, *O cantar da Tila: poemas para a juventude* de Matilde Rosa Araújo e *O livro de Marianinha* de Aquilino Ribeiro; em 1971, *O Inverno é o tempo já velho, O Verão é o tempo grande, O Outono é o tempo a envelhecer e A Primavera é o tempo a crescer*, todos eles de Maria Isabel César Anjo; em 1973, *História de um rapaz* de Matilde Rosa Araújo; em 1976, *O pau-de-fleira* com texto da própria; em 1977, *O gato dourado e As botas de meu pai* de Matilde Rosa Araújo; em 1978, *Camões, poeta mancebo e pobre* de Matilde Rosa Araújo; em 1979, *Os presentes* com texto da própria, *A abelha Zulmira* de Teresa Balté e *O cavaleiro sem espada* de Matilde Rosa Araújo; em 1980, *Lote 12 2.º frente* de Alice Vieira; em 1981, *Joana Ana* de Matilde Rosa Araújo; em 1986, *Árvores de domingo* com texto da própria; em 1987, *O lago dos cisnes azuis* de Alexandre Honrado; em 1988, *As três maçãs* com texto da própria e *A banhoca da baleia (in Histórias e canções em quatro estações: Primavera)* de Alexandre Honrado; em 1990, *Do lado de cá das fadas* de Graça Vilhena; em 1998,

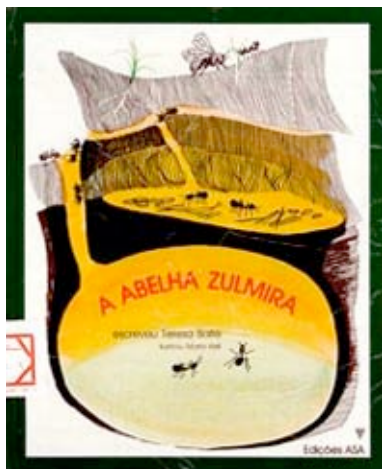


figura 61 - capa do livro *A abelha Zulmira*, 1979.

Fonte: <http://purl.pt/708/1/obras/obras-m/52.html>



figura 62 - ilustração do livro *Anjos de pijama*, 2005.

Fonte: (Araújo, 2005)



figura 63 - ilustração do livro *Madalena e a gatinha pompom*, 2006.

Fonte: (Resende, 2006)

As cançõezinhas da Tila de Matilde Rosa Araújo; em 2000, *Segredos e brinquedos* Matilde Rosa Araújo; em 2002, *Anjos do mal com texto da própria*; em 2005, *Anjos de Pijama* de Matilde Rosa Araújo; em 2006, *Madalena e a gatinha Pompom* de Zita Resende e em 2007, *A árvore que dava olhos* de João Paulo Cotrim.

A lista é extensa e, por isso mesmo, como já referimos acima, a autora é uma referência incontornável na área da ilustração para a infância. Omitimos desta bionota algumas das suas ilustrações para obras de adultos por considerarmos, para este trabalho, menos significativas.

Maria Keil participou em exposições realizadas em Portugal e no estrangeiro, das quais se destaca *Maioliche Portoghesi*, que significa Azulejos Portugueses, realizada em Florença, em 1970.

Na década de 80, realizou um estudo sobre as tendências da ilustração para crianças com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, durante o qual visitou vários países e tirou as suas conclusões acerca desta área, posteriormente publicadas em formato de relatório.

Em 1997, no Museu Nacional do Traje, fez uma exposição de fotografia intitulada "Roupa a secar no Bairro Alto". Participou, em 1999, na exposição comemorativa do 50º aniversário da Declaração Universal dos Direitos do Homem, com uma obra designada por "Motauros".

Como autora e ilustradora, publicou os já referidos, *O Pau-de-Fileira* (1976), *Os Presentes* (1979), *Árvores de Domingo* (1986), *As Três Maças* (1988) e *Anjos do mal* (2002), destacando-se, assim, como pioneira na criação de *picture story books* para as primeiras idades.

Detentora de uma vastíssima obra, a artista encontra-se representada no Museu de Arte Contemporânea (Museu do Chiado) e no Museu do Azulejo.

Julgamos que o reconhecimento tardio, felizmente só por alguns, da relevância de Maria Keil se deve ao facto de, como crê a própria, ter



figura 64 - ilustração do livro *A árvore que dava olhos*, 2007.

Fonte: (Resende, 2006)



figura 65 - fotografia da série *Roupa a secar no bairro alto*, 1997.

<http://area.dgdc.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe54/conversa.htm>



figura 66 - ilustração do livro *árvores de domingo*, 1986.

Fonte: (Keil, 1986)

sempre recorrido a meios de expressão, a suportes e a tecnologias quase sempre invulgares e, por serem desconhecidos, considerados inferiores, também, pelo sua reprodutibilidade.

Da nossa parte, é essa inovação e originalidade que motivam a curiosidade e a vontade de conhecer, analisar e divulgar a sua obra ímpar.

3.1.2. a ilustração em Maria Keil

Maria Keil é, ainda hoje, uma das ilustradoras portuguesas com maior número de livros ilustrados e editados em Portugal, mais de trinta para o público infantil. Ilustrando durante mais de meio século e continuando até aos nossos dias, Maria Keil destaca-se de uma forma singular no panorama da ilustração em Portugal, tendo um desempenho reconhecidamente pioneiro e inovador e contribuindo fortemente para o desenvolvimento do design editorial infantil em Portugal. Segundo Natércia Rocha (2001: 163), “o seu traço ondulante tem acompanhado as crianças em muitas das duas melhores leituras.”

Apesar da sua nomeação em 2000 para o Prémio Hans Christian Andersen, um dos mais importantes prémios na área da edição infantil, a ilustradora carece, ainda, a nosso ver, do reconhecimento devido pela sua extensa e notória contribuição para o desenvolvimento desta área.

A artista é citada em várias publicações especializadas como sendo uma personagem fulcral no desenvolvimento do design editorial infantil do século XX em Portugal. É nossa convicção que, analisando a sua obra, quer ao nível da sua expressão gráfica, quer como exemplo da evolução das técnicas e metodologias inerentes à produção de livros infantis, se conseguiria traçar o perfil de grande parte do design editorial infantil do nosso país.



figura 67 - ilustração do livro *Páscoa Feliz*, 1932.
Fonte: (Miguéis, 2001)

Maria Keil começou por ilustrar para adultos, assinando, em 1940, a obra *Começa uma vida* de Irene Lisboa, seguindo-se *Páscoa Feliz* de José Rodrigues Miguéis, em 1944, entre outros e apenas para citar dois exemplos paradigmáticos da sua ligação com autores maiores da nossa literatura. No entanto, é sobre a ilustração para crianças que esta dissertação incide essencialmente e será esse o trabalho de Maria Keil sobre o qual nos focaremos.

Desde o início do seu percurso artístico que Maria Keil trabalha em ilustração, porém, raramente utiliza os mediadores característicos da expressão das chamadas “artes maiores” (S. Lopes, 2005: 85). A sua

linguagem reflecte, conscientemente, a sua assumida ingenuidade, num registo muito próprio que raramente recorre à tela e ao óleo como suportes da sua expressão. Parece-nos, contudo, como reitera Susana Lopes (2005), que existem outras motivações que moveram Maria Keil a trabalhar em ilustração, procurando esta, com o seu desenho, fazer chegar perto dos leitores alguma da formação que lhe estava a ser negada pelas medidas políticas tomadas nalgumas áreas e domínios, por exemplo em relação à “escolaridade obrigatória e à progressiva diminuição das tiragens dos suplementos infantis dos jornais” (S. Lopes, 2005: 85) que, devido à invasão das histórias de quadrinhos americanas, quase foram extintos. Maria Keil começa a ilustrar, ainda sem ser directamente para crianças, exactamente na altura em que Salazar toma conta do país e quando pôs em prática a sua atitude controladora, tomando medidas que nos isolaram do resto do mundo. Apesar disto, Maria Keil, continua a ilustrar com a sua criatividade habitual, atribuindo significado a um conjunto de desenhos que, muitas vezes, só o texto consegue decifrar a subjectividade inerente a algumas das ilustrações. As décadas de trinta e quarenta foram uma espécie de período de formação e amadurecimento conducentes ao desenvolvimento posterior da sua obra de ilustração.

Segundo António Modesto (2000b), a ilustração de Maria Keil reflecte as mesmas preocupações e valores tanto da sua postura social como humana. Refere, ainda, este investigador (e ilustrador também) que a artista emerge da estética neo-realista portuguesa — que se consolida na década de 40 e deve a sua forte ideologia ao regime ditatorial imposto composto por condições sociais e políticas adversas — e que valoriza a simplicidade humana, considerando que esta é um ideal de beleza possível de alcançar por todos nós. Maria Keil “privilegia a pureza da linha, do desenho, representa sobretudo a essência da figura humana: despojamento e virtude gráfica de grande sensibilidade” (Modesto, 2000b: 11). O autor acrescenta que os meios pobres de produção da altura enfatizam a importância do desenho, normalmente a uma cor, em prejuízo das ilustrações coloridas. E, mesmo nas situações em que o uso da quadricromia permite tirar partido da cor, a narrativa é igualmente construída através do desenho e é através dele que são mais notórias as

qualidades da ilustração de Maria Keil, um trabalho coerente, grandioso e autêntico.

Não só a ilustração em si, mas, muitas vezes, a forma como ela é representada e até reproduzida graficamente, funciona, em grande parte dos casos, como elemento de valorização da leitura e da interpretação do texto — como sabemos, os meios de reprodução, na altura em que Maria Keil inaugura a sua actividade ilustrativa (para crianças), no início dos anos 50 do século passado, careciam de rigor ao nível da cor, não permitindo grandes liberdades criativas por parte do ilustrador. Nos livros ilustrados por Maria Keil, este factor é essencial e foi sendo explorado pela autora como recurso que sustenta a comunicação de *sensações plurais* ao leitor.

A sua obra de ilustração é portadora de uma assumida atitude modernista e de uma forte intenção pedagógica, sem nunca ensombrar um invulgar carácter estético, decorrente, por exemplo, da construção simbólica e sugestiva que lhe é inerente. Maria Keil considera que, por vezes, convém deixar as crianças a “olhar para as moscas”, quando convivem com as suas ilustrações (Cotrim, 2004: 19).



figura 68 – ilustração do livro *As três maçãs*,
fonte: (Keil, 1988)

A sua ilustração é marcada por uma significativa *carga simbólica*, parecendo desejar que, em contacto com esta, a criança, desde idades precoces, encare e interprete o desenho para além do texto, afastando-se, assim, de uma leitura unívoca e monótona decorrente da transposição literal do texto em imagem e intentando, com isto e em última instância, educar a criança ao nível do olhar. Esta preocupação de educar está patente nas suas ilustrações bem como nos seus textos, atingindo na obra *As três maçãs* (1988), escrita e ilustrada por Maria Keil, talvez um dos seus pontos máximos.

No universo da narrativa gráfica, Maria Keil insiste em deixar, quase constantemente, em aberto ou em apenas sugerir, através, por exemplo, de pequenas “pistas visuais”, com o sentido de despertar novas curiosidades na criança e podendo até potenciar vários níveis de leitura da obra, possibilitando ao leitor o seu enriquecimento ou “conclusão”.

Partilhando culturalmente da ideia artística e modernista da *obra aberta* (deixada em aberto), Maria Keil promove a inscrição do leitor na obra como parceiro da sua conclusão e assim fomentando uma relação social menos autoritária com o seu leitor, numa linha manifestamente humanista e consentânea, aliás, com a de Umberto Eco e a da sua teoria da cooperação interpretativa.

Tão importante como as ilustrações que nos aparecem num livro é, talvez, o espaço que estas ilustrações nos permitem construir no nosso imaginário. Maria Keil parece-nos ter uma grande preocupação ao nível do desenvolvimento do imaginário infantil, isto é, não se preocupa só com o facto das suas ilustrações serem, supostamente, bonitas, mas, mais do que isso, espera que elas desenvolvam nas crianças outras capacidades e lhes provoquem algum tipo de sensações. O facto de, quase constantemente, deixar ilustrações por acabar, aos olhos de um desconhecedor das suas intenções, só faz com que a criança ao entrar em contacto com a sua história tenha vontade de, ao recontá-la, acrescentar-lhe novos pormenores. Este facto, entrando em relação directa com o texto, faz com que, em cada livro, possam existir três narrativas diferentes. Uma primeira narrativa constituída pelo próprio texto da história, onde a leitura não passa para além do reconhecimento das palavras, uma segunda que é composta pelas ilustrações de Maria Keil, onde existe já um recontar da história por parte da ilustradora, ou seja, existe uma reinterpretação das palavras e, por fim, uma terceira criada pelo espaço deixado à imaginação do receptor, fazendo com que esta narrativa seja sempre diferente conforme a pessoa que folheia o livro.

Como exemplo, é comum aparecerem ilustrações em que a folha nos aparece quase toda em branco e o desenho aparece num canto quase “sumido”. A nosso ver, esta atitude demonstra um grande respeito pelo imaginário infantil e uma crença na capacidade de desenvolvimento de novas ideias pelas crianças.

A sua obra é caracterizada, também, por uma grande experimentação ao nível técnico, visto que, à medida que as artes gráficas foram evoluindo em Portugal, a autora foi tirando partido dessa evolução, podendo

afirmar-se que o seu trabalho tem um certo paralelismo com esta técnica. Portanto, consideramos que as técnicas de impressão são determinantes no seu trabalho. À medida que estas foram evoluindo, a autora foi tirando partido disso, fazendo com que a sua maneira de representar fosse sempre caminhando a par com a impressão.



figura 69 - ilustração do livro *O Pau-de-Fileira* de Maria Keil, 1976.
Fonte: (Keil, 1976)

Segundo Raul Hestnes Ferreira (2004), a forma poderosa de comunicação de Maria Keil expressa-se nas ilustrações para crianças, às quais se dedicou uma vida inteira e onde não se limitou a transcrever os textos através de imagens, retratando o espírito infantil tanto na sua complexidade psicológica como imaginativa, através da expressividade dos seus traços, formas e cores tanto dos personagens como dos ambientes.

Para Manuela Bronze, por exemplo, *O Pau-de-Fileira* é uma obra singular no conjunto do trabalho de Maria Keil. Impressa a duas cores, unicamente, de uma mesma gama, retrata com influências neorrealistas o ambiente das obras de construção de um edifício com tão grande intensidade que quase se pode sentir o cheiro destas obras. As ilustrações deste livro têm uma rudeza subtil que, poderemos dizer, têm alma masculina.



figura 70 – ilustração do livro *Os Presentes*, 1979.
Fonte: (Keil, 1987)

Noutras ilustrações, noutros livros, ao longo de décadas, Maria Keil revela, com um traço subtil, desenhos e composições que nos levam a descobrir outras histórias. Explora os contrastes com minúcia e as pontas de feltro e a aguarela combinam entre si como se convivessem desde sempre. Maria Keil abraça sempre a contemporaneidade das tendências plásticas que vão surgindo sem deixar, contudo, de ser fiel a si mesma, no seu lirismo, movimento e expressividade (Bronze, 1998).

Em *Os Presentes* (1979), por exemplo, a artista recorreu à colagem como técnica expressiva, usando motivos recortados de inúmeras revistas, num trabalho diferente mas apurado e rigoroso, extraordinariamente atractivo. Também no uso desta técnica se pode considerar Maria Keil pioneira em Portugal.

Apesar do seu traço simples, a autora não gosta de infantilizar as ilustrações, considerando essa atitude detestável e acrescentando que “As crianças merecem mais respeito. Elas convivem com as coisas reais, pelo que me incomoda imenso que se faça uma coisa deturpada para entregar a um miúdo. Ainda não está a pensar na deturpação e já lhe impingem um olho aqui, outro ali.” (Cotrim, 2004).

Maria Keil tem uma linguagem de tal forma peculiar e expressiva que facilmente se identificam os livros que são ilustrados pela artista. Não sendo repetitivo, o seu trabalho é possuidor de um estilo reconhecível, evidenciando uma grande unidade gráfica visível de desenho para desenho, de ilustração para ilustração, de história para história. Isto, segundo Fernando Azevedo (2001), deve-se ao facto da artista possuir grande experiência, enquanto desenhadora, numa altura em que a ilustração se estendia por diversos processos de comunicação, passando pela ilustração propriamente dita, pelo anúncio publicitário, pelo cartaz, estendendo-se por todos os meios gráficos. Acrescenta Fernando Azevedo que, apesar dos meios serem menores, talvez existisse mais engenho e o artista lidava directamente com os processos gráficos de impressão que, na altura, eram directos quase feitos à mão o que também exigia uma maior criatividade na resolução de problemas.

Assim, e a título conclusivo, como Fernando Azevedo (2001: 173), cujas palavras citamos longamente (por as considerarmos simultaneamente precisas, elucidativas e estimulantes), cremos que “a par da ciência gráfica de Maria Keil há a graça inconfundível com que maneja as figurinhas, a expressão apropriada às situações ao desenrolar das cenas, às caracterizações destas e das suas personagens: meninas, e meninos, o seu vestir e estar, os bichos, do gato, às formigas, os utensílios, as casas e as ruas, os jardins, as árvores, as flores e as suas conversas.

Nos seus desenhos há uma realidade amável, uma harmonia envolvente, uma apetecível humanidade, vasta como o mundo e “quem lá vive”. A ausência de uma hierarquia de géneros, dos seres e das coisas, que faz parte integrante da estrutura lúdica e moral do conto

infantil, tem em Maria Keil, uma acuidade visual perfeita; que nasce, naturalmente, da sua maneira não só de entender, mas sobretudo de ser. A artista parece ter ela própria tais conversas íntimas e deliciosas, que para o resto dos mortais serão difícilísimas ou mesmo impossíveis de ter. Assim os seus livros — os lindos livros dos outros visualizados por ela — não têm idade, isto é, todos podem lê-los e vê-los, que é o caso. Porque ela sabe com o poder da sua inteligência e o outro, o da sua mãe, desenovelar o mundo escondido, secreto, da infância. E sabe tornar presente, mesmo que seja num só pequeno pormenor, numa delicada e expressiva figura de um pé de página, essa harmonia enamorada da vida emergente que todos nós ignoramos, ou quase esquecemos, e atiramos, desastradamente, para longe de nós próprios.”

3.1.3. a ilustração do livro *Histórias de pretos e de brancos*

Neste ponto, procederemos à análise das ilustrações do livro *Histórias de pretos e de brancos*, tanto ao nível técnico, como, apenas pontualmente ou com pequenas incursões, ao nível simbólico.

O livro *Histórias de pretos e de brancos* apresenta-se-nos num formato quase quadrado de 23,8 cm de altura por 25,5 cm de largura, é composto por 44 páginas mais capa e contém 29 ilustrações.



figura 71 – as 29 ilustrações do livro *Histórias de pretos e de brancos*, 1960.
Fonte: (Maria Cecília Correia, 1960)



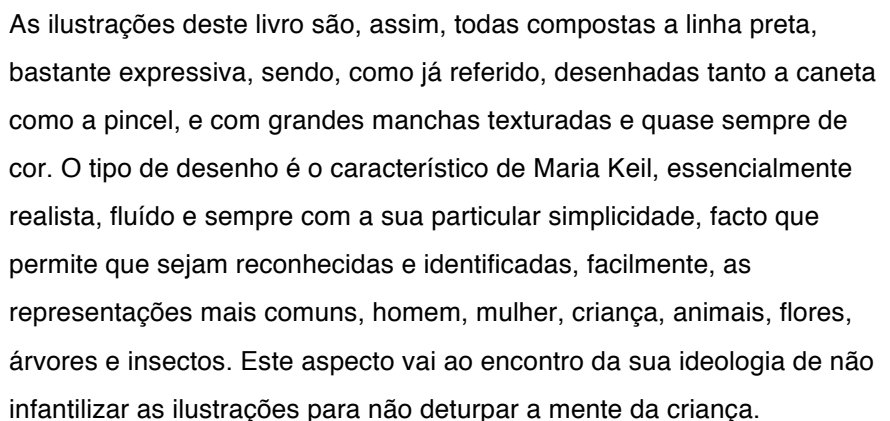
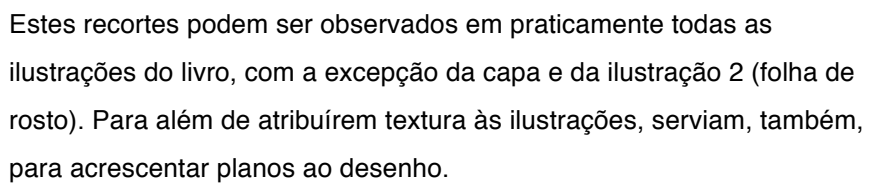
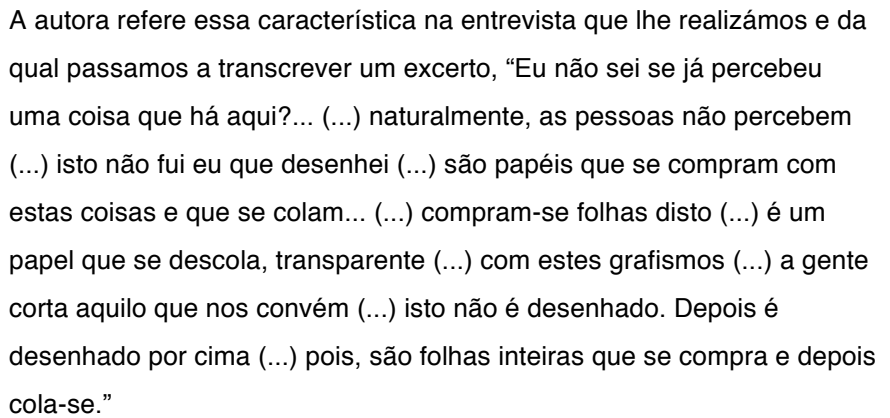
A impressão foi realizada em tipografia policromada com texto em tipos móveis e a imagem em zincogravura (?) e são quatro as cores que constituem a maior parte das ilustrações, a saber o preto (Pantone Black U) — comum ao texto e a todas as ilustrações —, o vermelho (Pantone Warm Red U) — usado em 8 ilustrações e nos títulos das 10 histórias que compõem o livro —, o azul (Pantone 7458 U) — usado em 26 ilustrações — e o amarelo ocre esverdeado (?) (Pantone 111 U) — usado em 23 ilustrações. Na capa, podemos visualizar todas as quatro cores em conjunto, embora o azul (Pantone 549 U) presente na capa



seja diferente do usado no interior. O uso destas quatro cores vai-se repetindo ao longo de todo o livro até chegarmos às “histórias da noite” onde, com a excepção da folha de rosto — onde a ilustradora usa o azul, o vermelho e o preto —, as ilustrações são sempre compostas a negro, recorrendo-se ao vermelho e azul unicamente para compor os títulos das histórias.

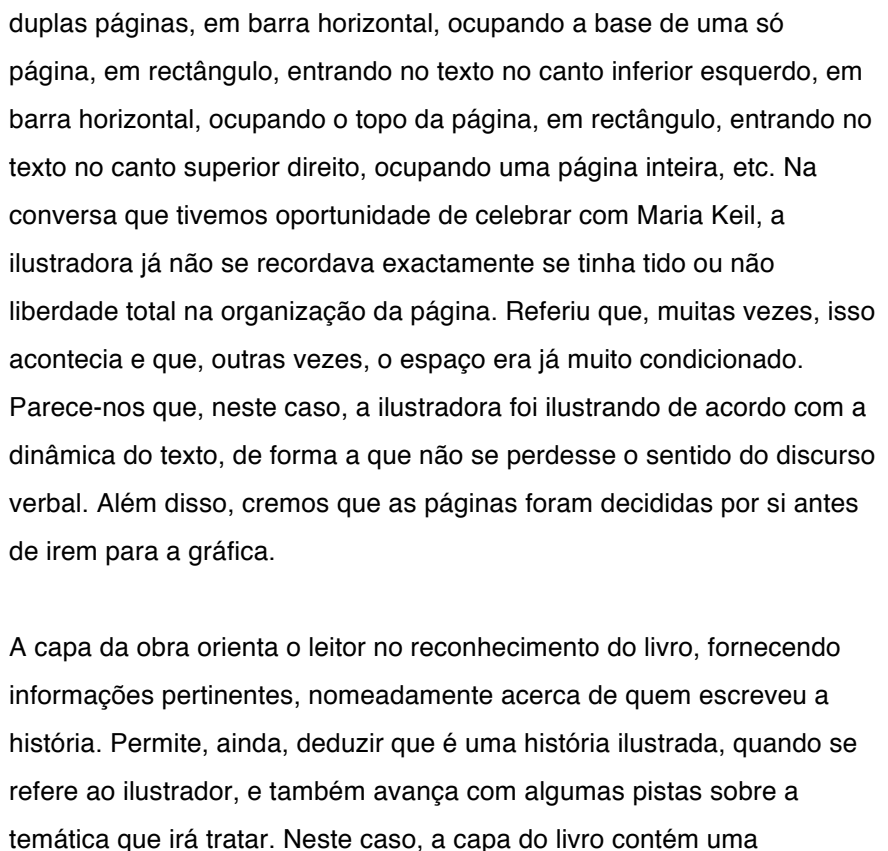
Maria Keil usou, em *Histórias de pretos e de brancos*, guache e tinta da china, alternando entre caneta e pincel conforme pretendia desenhar traços mais finos ou mais grossos. Os personagens, acessórios e ambientes são, assim, definidos por essas técnicas, acrescentando a isto recortes de folhas “normatone” da *Mecanorma* que foram colados e sobrepostos de forma a servir de textura ao fundo das ilustrações, aos vestidos e roupas dos meninos bem como de alguns objectos.





Acrescenta-se, ainda, que o tipo de traço que a ilustradora utiliza ajuda também a perceber a acção. Por exemplo, na ilustração 09, momento no qual principia a história “os gatos vadios da ilha”, a autora representa os gatos “selvagens e desconfiados, fugindo de todos” com linhas bastante riscadas e expressivas, ajudando-nos a perceber a possível desorientação e medo dos gatos.

Ao nível da composição gráfica, em particular da interacção do texto com a imagem, podemos observar vários esquemas dinâmicos de inserção da ilustração no livro. A ilustração surge em barra vertical lateral direita, em barra vertical lateral esquerda, em L invertido, ocupando o topo e o lado direito da página, em barra horizontal, preenchendo a base de





Maria Keil, parece-nos, recorre ao uso de variados insectos, embora estes não apareçam referidos no texto, com a intenção de melhor caracterizar o ambiente quente que se vivia em África. Estes vão-se repetindo ao longo de todo o livro, reforçando a referência ao continente africano. Por outro lado, a autora, como se pode verificar no seu relatório da Fundação Calouste Gulbenkian, considera os animais essenciais nas narrativas para crianças, afirmando “talvez porque com eles todas as linguagens são possíveis e portanto todos os caminhos para a comunicação e para a afectividade estão abertos. Os animais são a

e alface porque eu e a minha criada vamos para o parque com as minhas meninas e não tenho tempo de fazer o jantar. Já agora arranje-me também um peru para a ceia, uma salada de frutas, caldo verde e batatas. Nós não temos tempo, vamos agora para o parque e à noite à Missa do Galo porque hoje é dia de Natal.

E a senhora, mais a criada foram passear as duas meninas. Quando voltaram, foram à loja perguntar: — O senhora da mercearia, já arranjou as nossas coisas?

— Está tudo pronto, podem levar. E as coisas foram para casa, pôs-se a mesa, todas comeram num instante, tanto a senhora como a criada e as meninas.

E depois foram lavar a louça com água a sério, enquanto as meninas já dormiam nas suas caminhas, cabeças e pés de fora.

A noite foi um segundo, e outro dia voltou para mais trabalhos em casa, mais passeios às meninas e mais compras na mercearia em frente.



Para Maria Keil, citada por Rui Afonso Santos (2004b: 9), “não há nada mais difícil que fazer os desenhos para ilustrar os textos (...) trabalho difícil e perigoso (...) se não é muito bom, fica datado”. Com efeito, parece-nos que, quanto a esse aspecto, a ilustradora conseguiu ultrapassar a dificuldade, sendo estes desenhos de uma grande



actualidade, tanto ao nível do traço, como das texturas e também das cores escolhidas. Acrescenta-se, ainda, que toda a composição visual da obra assenta numa enorme economia de meios, conseguindo transmitir no desenho a expressividade contida no texto.

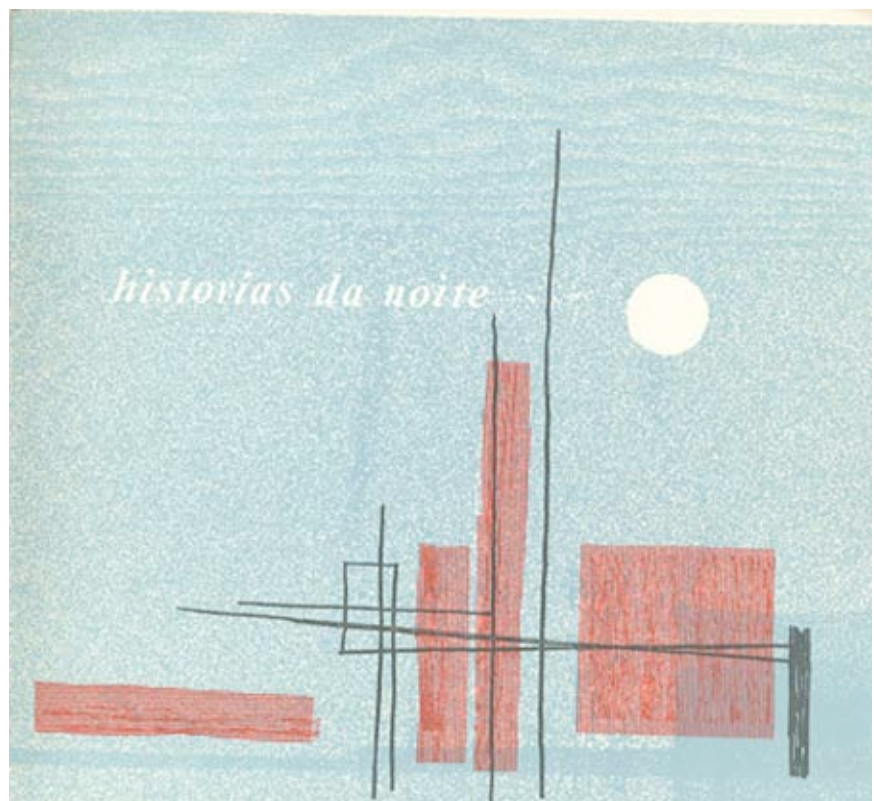


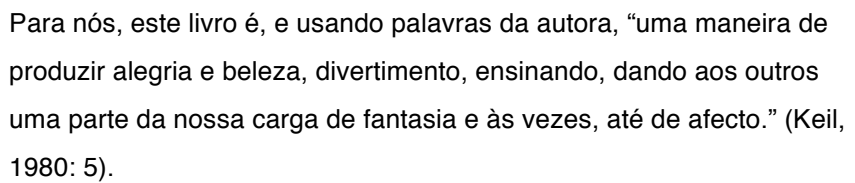
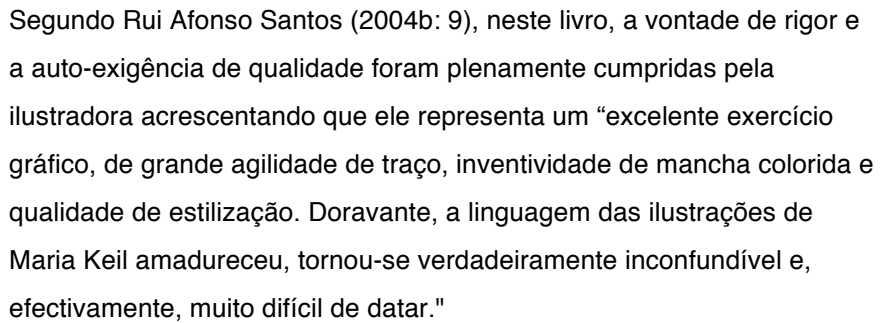
Na nossa conversa informal, com a ilustradora em análise neste estudo, documento ao qual, aliás, já aludimos e que poderá ser lida em anexo deste trabalho, Maria Keil refere-se às suas ilustrações do seguinte modo: “qualquer desses desenhos é feito metade com profissionalismo e metade com a ilusão do que se lê. Portanto, tudo isso é uma coisa que nunca está pregada com alfinetes. (...) Seja onde for... tudo o que se faz, que se desenha é sempre com esses elementos... é o elemento história e o elemento plástico... interpretar o que se lê... qualquer outra pessoa não ia fazer assim, não ia fazer este homem com o saco às costas com as pernas assim dobradas... (...) Não iria fazer este desenho assim... não era a sua maneira de desenhar... é que tudo isto está ligado ao cérebro, ao sistema nervoso a tudo o que obriga a fazer um risco assim ou assim... são coisas que não se podem... nem sequer ter regras para



isso, nem discutir a maneira... se está bem ou não está... é bonito ou não é... mas regras para isso..."

Quanto à segunda parte do livro *Histórias de pretos e de brancos*, um outro livro está nele contido - *Histórias da noite*. Assim, poderemos dizer que há uma obra dentro da obra. Aqui, as opções formais, desde o tipo de desenho às cores escolhidas, são radicalmente diferentes. Todas as ilustrações desta história são feitas a negro, acompanhadas de várias manchas claras e escuras, servindo muito provavelmente, o propósito da ilustradora de traduzir a noite, um espaço privado de luz onde decorre a acção. Todas as histórias falam da lua e, por isso mesmo, este elemento está sempre presente, surgindo representado por um círculo branco recortado no fundo negro. A lua serve, assim, como única iluminação da ilustração, projectando a sua luz e criando, deste modo silhuetas e sombras. Mais uma vez, as soluções gráficas encontradas pela autora são de grande expressividade, simplicidade e delicadeza indo ao encontro do seu espírito de representar o essencial.





3.1.4. o livro *Histórias de pretos e de brancos*

À análise pictórica, naturalmente valorizada neste trabalho, juntamos, agora, uma sucinta análise textual ou literária do volume *Histórias de Pretos e de Brancos*.

Assinada por Maria Cecília Correia (Viseu, 1919 - Lisboa, 1993), esta obra veio a lume, pela primeira vez, em 1960, com a chancela das Edições Ática, integrando-se na colecção “Infantil Ática”, um conjunto de títulos iniciado com o título *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde Água*, de António Sérgio, e no qual se incluem também outros nomes reconhecidos e já clássicos da literatura portuguesa para a infância. Referimo-nos, a título meramente exemplificativo, a Sophia de Mello Breyner, com *A Menina do Mar*, Esther de Lemos, com *Borboleta sem Asas*, José de Lemos, com *O Sábio que Sabia Tudo*, Maria Isabel Mendonça Soares, com *O Marujinho que perdeu o Norte*, ou Ricardo Alberty, com *A Galinha Verde*.

Histórias de Pretos e de Brancos, título inscrito na capa do volume, ao qual se junta, na folha de rosto, a referência “e histórias da noite”, é a segunda obra publicada por Maria Cecília Correia que conta com o trabalho gráfico de Maria Keil.

Com uma produção literária preferencialmente vocacionada para os leitores mais novos, inaugurada com *Histórias da Minha Rua* (1953), colectânea igualmente ilustrada pela referida artista plástica e galardoada com o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho (1953), Maria Cecília Correia é um dos nomes cuja obra, muito provavelmente, valeria a pena voltar a ler e a editar. Recorde-se que *Histórias de Pretos e de Brancos*, por exemplo, se encontra inacessível para o grande público, podendo apenas ser encontrada em bibliotecas ou, muito pontualmente, em certas colecções particulares.

Com efeito, a singularidade da escrita de Maria Cecília Correia é reconhecida, sendo contemplada em estudos de referência. Natércia Rocha, por exemplo, em *Breve História da Literatura para Crianças em*

Portugal (2001), assinala que “Com pequenos apontamentos que se fazem contos, Maria Cecília Correia marca a sua presença e publica *Histórias da Minha Rua*, obra premiada pelo SEIT em 1953. Nos livros que se seguiram, a Autora mantém profunda ligação ao quotidiano e um estilo conciso e directo ao serviço de um olhar relanceado, mas não superficial.” (N. Rocha, 2001: 89). Mais adiante, acrescenta, ainda, “Os pequenos contos, de traçado rápido e olhar posto no factual, constituem o elemento primordial da obra de Maria Cecília Correia. Neste período [últimos anos da década de 60 e primeiros da de 70 do século XX] são publicados vários títulos em que a Autora se não afasta do estilo adoptado em *Histórias de Pretos e Brancos* (1960).” (*idem, ibidem*: 106).

José António Gomes, em *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (1997), por exemplo, aludindo apenas a Maria Cecília Correia e à sua primeira obra, não deixa de, em nota de rodapé e na conclusão do seu estudo, a incluir no conjunto de nomes que, noutro contexto, diferente do da sua breve panorâmica histórica, mereceriam melhor atenção.

A primeira edição de *Histórias de Pretos e de Brancos*, como se pode ler numa brevíssima inscrição paratextual, foi feita “por intermédio do Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias”, uma nota que, em última instância, permite concluir acerca da própria legitimação oficial e aprovação deste livro. Dado à estampa durante o período Salazarista, a sua índole educativa e/ou formativa, ainda que deixada escapar com sábia subtilidade, não pode ser desvalorizada, conquanto este aspecto, cremos, não obscureça o valor literário e estético da publicação.

Composta por dez narrativas de extensão reduzida – a saber, “Retrato de uma pretinha”, “História de uma laranja oferecida”, “Brincadeira debaixo da cama”, “Os gatos vadios da ilha”, “Brincadeiras novas”, “A feira” e “O pinheirinho novo”, além de, já sob a designação de “Histórias da noite”, “A Cila”, “O Pedro”, “A Clara e o Tonio” – *Histórias de Pretos e de Brancos* caracteriza-se pela concentração, materializada quer ao nível da acção, quer ao nível das personagens, quer, ainda, ao nível

espácio-temporal. Na verdade, todas as narrativas ostentam uma simplicidade e uma condensação evidentes, desenvolvendo-se a acção em torno de um nó singular. Se, em certos momentos, se observa a presença de um conflito por resolver – como acontece em “O pinheirinho novo” –, na maioria dos casos, o relato substantiva o pendor contemplativo e centra-se na descrição e/ou recriação afectiva de personagens infantis – veja-se, por exemplo, “Retrato de uma pretinha”. Relativamente às personagens, importa salientar a presença reiterada de protagonistas infantis e, muito particularmente, a valorização de etnias diferentes – como Dominguinhas, a “pretinha” – e de origens sociais também diversas – por exemplo, do campo/meio rural e da cidade, como em “Brincadeiras novas”. As interacções sociais entre as figuras infantis e, também, entre estas e as figuras adultas pautam-se por um humanismo e por uma harmonia notórios. Quanto à configuração espaço-temporal, constata-se uma relativa indefinição, aspecto, aliás, comum às narrativas que possuem como destinatário preferencial as crianças, que acaba por determinar uma certa intemporalidade/atemporalidade e uma maior abrangência/abertura do ponto de vista receptivo. Neste domínio, ainda, salientam-se as alusões a espaços citadinos vs. espaços rurais, a cenários naturais/naturalistas e a ambientes familiares. O exterior e/ou a vida ao ar livre são claramente relevadas.

Do ponto de vista ideotemático, consideramos que a principal isotopia da colectânea é a infância. Na verdade, estes contos de Maria Cecília Correia testemunham um conhecimento sensível do universo infantil, aqui recriado delicadamente em várias das suas facetas: imaginação infantil, jogos, brinquedos e brincadeiras das crianças (tanto das meninas, como dos meninos), o gosto pelos animais e pela natureza, as ligações familiares e os afectos, em geral (maternidade e fraternidade). Outra linha ideológica estruturante reside na diferença, tópico corporizado na ficcionalização de temas como o multiculturalismo, a tolerância, a aceitação da diferença, as diferenças sociais (harmonizadas) e o respeito pelo Outro. Uma nota, igualmente, para assinalar o facto de, no conto “Gatos vadios da ilha”, se versar, além de outras, uma das temáticas menos comuns na literatura de potencial

recepção infantil, a morte. Globalmente, parece-nos possível concluir que estas narrativas de Maria Cecília Correia testemunham a posição humanista da autora.

Uma série de estratégias discursivas rentabilizam alguns dos sentidos fundamentais das narrativas em análise. Dominadas por um registo acessível, tanto do ponto de vista lexical, como sintáctico, os textos em análise captam, de igual modo, a atenção do pequeno leitor pelo registo coloquial, por vezes, dialógico e com marcas oralizantes. Sucintamente, ainda, destacam-se a enumeração (por exemplo, em “A feira”), a personificação, a metáfora e a comparação. Releia-se, por exemplo, a seguinte passagem do conto “Brincadeiras novas”: “O dia parecia que ia ficar sem sol. As nuvens andavam baixinhas, quase ao alcance das mãos dos homens mais altos e passavam como bocadinhos de algodão desfiado. Lambiam o cimo dos montes, como a língua da vaca lambia o bezerrinho novo.” (Maria Cecília Correia, 1960). Muito significativas são também a adjectivação expressiva, frequentemente dupla e as sugestões sensoriais, muitas vezes resultando em representações de carácter sinestésico, como atestam passagens como “(...) tinha uns faróis pintados de encarnado, que se mexiam para todos os lados. O motor era às riscas azuis e brancas. E as rodas tinham flores de pétalas azuis.” (*idem, ibidem: s/p*) e “As ovelhas que se vendiam enfeitadas e pintadas de cores, os chifres com bolas vermelhas e azuis” (*idem, ibidem: s/p*), no conto “A feira”, ou “Longe da cidade, junto ao mar, sem mais casas, nem luz eléctrica, outros meninos gritavam também quando viam a lua. Os seus olhos grandes brilhavam e pareciam maiores com o luar” (*idem, ibidem: s/p*) ou “À sua volta, o escuro era cheio de ruídos que eles não conheciam” (*idem, ibidem: s/p*), em “A Clara e o Tonio”.

Em conclusão, reunidas num objecto gráfico cuidadosamente editado, breves, simples e – cremos – próximas do seu potencial leitor, estas histórias de Maria Cecília Correia são perpassadas por “um fio de humanidade fraternal” que “atravessa o cotidiano das personagens, o seu mundo de “faz de conta” com a importância devida à realidade simultaneamente frágil e poderosa da criança.” (N. Freire, 1973).

3.2. proposta de maquetização

Após a sustentação conceptual e a contextualização, que deram lugar e pertinência a este projecto, procederemos, neste ponto da dissertação, à apresentação do protótipo de dispositivo/artefacto “um livro vivo”.

É-nos difícil optar pela denominação única de ou dispositivo ou artefacto, desta forma, durante este ponto iremos referir-nos ao projecto na forma de dispositivo/artefacto.

Passamos a explicar, segundo Michel Foucault (2001), um dispositivo é um sistema de poder e de saber, para Gilles Deleuze (1990) é um sistema de produção de subjectividades, já para Giorgio Agamben (2007), interpretando o pensamento de Foucault, um dispositivo é “tudo o que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, é um conceito multidimensional.

A palavra artefacto provém do latim *artefactum* — arte (perícia) + *factum* (feito, fazer, habilidade) — sugerindo, assim, fazer ou feito com arte, com intervenção humana. Para Klaus Krippendorff (2006) quando nos referimos a artefacto não aludimos, unicamente, à sua materialidade ou aos aspectos de funcionamento, mas, principalmente, à sua essência humana constituída pelas histórias e motivos pelos quais foi feito. No seguimento desta ideia, Owen Smith (2006) completa que o artefacto é “um resíduo do fazer” e, sendo mais do que as coisas, é o processo segundo o qual as pessoas constroem o mundo, formando o enquadramento cognitivo base para darmos sentido e funcionalidade àquilo que experimentamos. Para Francisco Providência (2007) um artefacto é o objecto sobre o qual o designer actua conceptualmente para a “sobrevivência material e cultural dos indivíduos”.

Poderemos então definir este projecto como um dispositivo/artefacto de interface cultural que constrói informação para além dos seus limites, tornando-a dinâmica, desencadeia novas atitudes e valores, provoca

diferentes relações de interacção, potencia diferentes leituras e interpretações, possibilitando uma construção de uma nova narrativa.

Passando à explicação e apresentação do projecto impera que se expliquem as opções tomadas quanto ao público-alvo, tecnologia, estrutura, interface e interacção do mesmo.

Para que não se torne demasiado exaustivo e difícil de acompanhar apresentamos apenas alguns exemplos de ecrãs desenhados, sendo que em cada um dos níveis foram desenvolvidas oito páginas do livro. O protótipo do projecto poderá ser visualizado no *cd-rom* que se encontra anexo a esta dissertação.

Indo ao encontro do público-alvo definido para o livro, enquanto artefacto material, este dispositivo/artefacto dirige-se a crianças entre os 9 e os 15 anos. Não obstante, acreditamos que seja um dispositivo/artefacto que tem a capacidade de envolver pessoas de qualquer idade que possuam algum nível de literacia mediática.

A opção pela tecnologia *flash* deve-se ao facto desta ser uma ferramenta dinâmica que engloba as vertentes de animação e programação permitindo, assim, atingir maiores níveis de interactividade.

O desenho dos ecrãs foi optimizado para a *web* tendo a dimensão, adaptável, de 1024x768px, por ser, à data, a dimensão mais utilizada. O desenho no ecrã adapta-se à resolução dos monitores, recolocando os menus no espaço e escalando, apenas, as imagens proporcionalmente, tanto as do livro como as dos objectos animados.

Quanto à estrutura do dispositivo/artefacto, este desenvolve-se em três níveis distintos — descobrir, explorar e brincar — onde é possível, de forma relacionada, participar nas diversas actividades que o compõem. No primeiro nível — descobrir — estamos perante uma abordagem histórica, neste sentido, apresentamos o livro na sua versão original sem qualquer tipo de intervenção, já que uma das dimensões deste projecto é

exactamente a preservação museológica desta obra. Assim, apresenta-se o livro original digitalizado na versão *facsimile*, a biografia das autoras e um texto resumo acerca da obra original. No segundo nível — explorar — estamos perante a transposição da obra para o ambiente *web*. Neste nível poderá então ser visualizada a narrativa textual, de forma dinâmica, com as ilustrações animadas, acompanhada por narração em voz off e música. No terceiro nível — brincar — os elementos gráficos que compunham as páginas do livro podem ser manipulados e, assim, cada utilizador poderá construir a sua história.



figura 72 – aspecto do ecrã de entrada no dispositivo/artefacto *histórias de pretos e de brancos . um livro vivo*. visualização no browser.



figura 73 – ecrã de entrada com o menu 'descobrir' seleccionado.

O primeiro ecrã do dispositivo/artefacto contém um breve texto de apresentação do projecto e permite escolher a qual dos três níveis queremos aceder — 'descobrir', 'explorar' e 'brincar'—, tal como se pode verificar nas figuras 72 e 73.

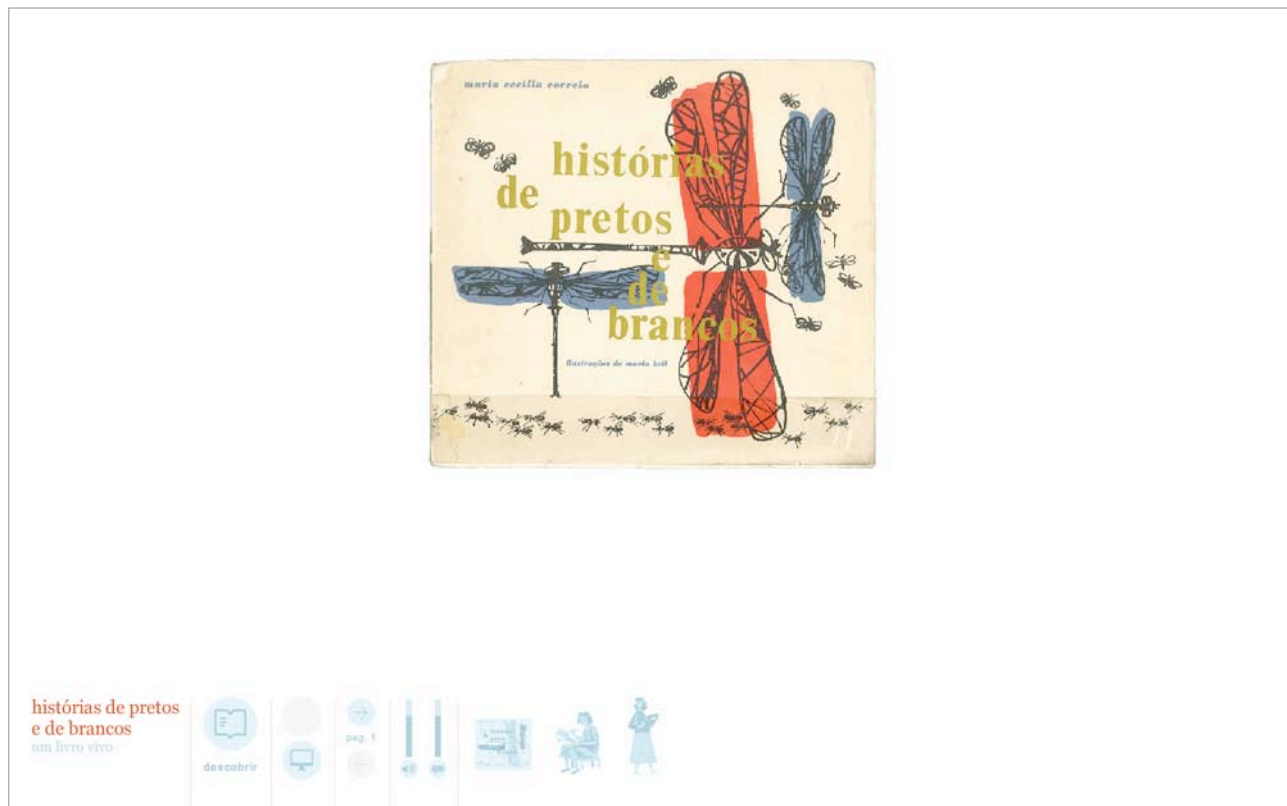


figura 74 – nível descobrir, aspecto do ecrã com a capa do livro em facsimile.

Os menus dos vários níveis contêm as diferentes acções que neles poderemos efectuar. No entanto, há elementos que são comuns nos menus dos três níveis, como poderemos observar nas figuras 76, 77 e 78. Os primeiros sete ícones são comuns aos três e permitem identificar o nível onde nos encontramos, o nível para onde queremos ir — no caso do nível ‘descobrir’ só poderemos seguir para o nível ‘explorar’, no caso do nível ‘explorar’ poderemos ir tanto para o ‘descobrir’ como para o ‘brincar’ e no caso do nível ‘brincar’ só poderemos ir para o nível ‘explorar’ —, andar para a frente e para trás dentro dos níveis, através de setas indicadoras de esquerda e direita, aumentar e diminuir o som da música e da voz off bem como desligá-las. De referir ainda que ao passar por cima do título do projecto “histórias de pretos e de brancos · um livro vivo” temos acesso a uma área de ajuda que nos indica a maneira de funcionar do dispositivo/artefacto (ver figura 75), bem como o sítio onde nos encontramos e ainda uma breve explicação acerca de cada um dos níveis.



figura 75 – menu de ajuda e informações, nível 'descobrir'.

Passando às especificidades de cada menu, no nível 'descobrir' (ver figura 76), podemos aceder a três outros ecrãs, nomeadamente com informações acerca do livro, da escritora e da ilustradora (ver figura 79).

figura 76 – menu do nível descobrir.



figura 77 – menu do nível explorar.



figura 78 – menu exemplo do nível brincar.



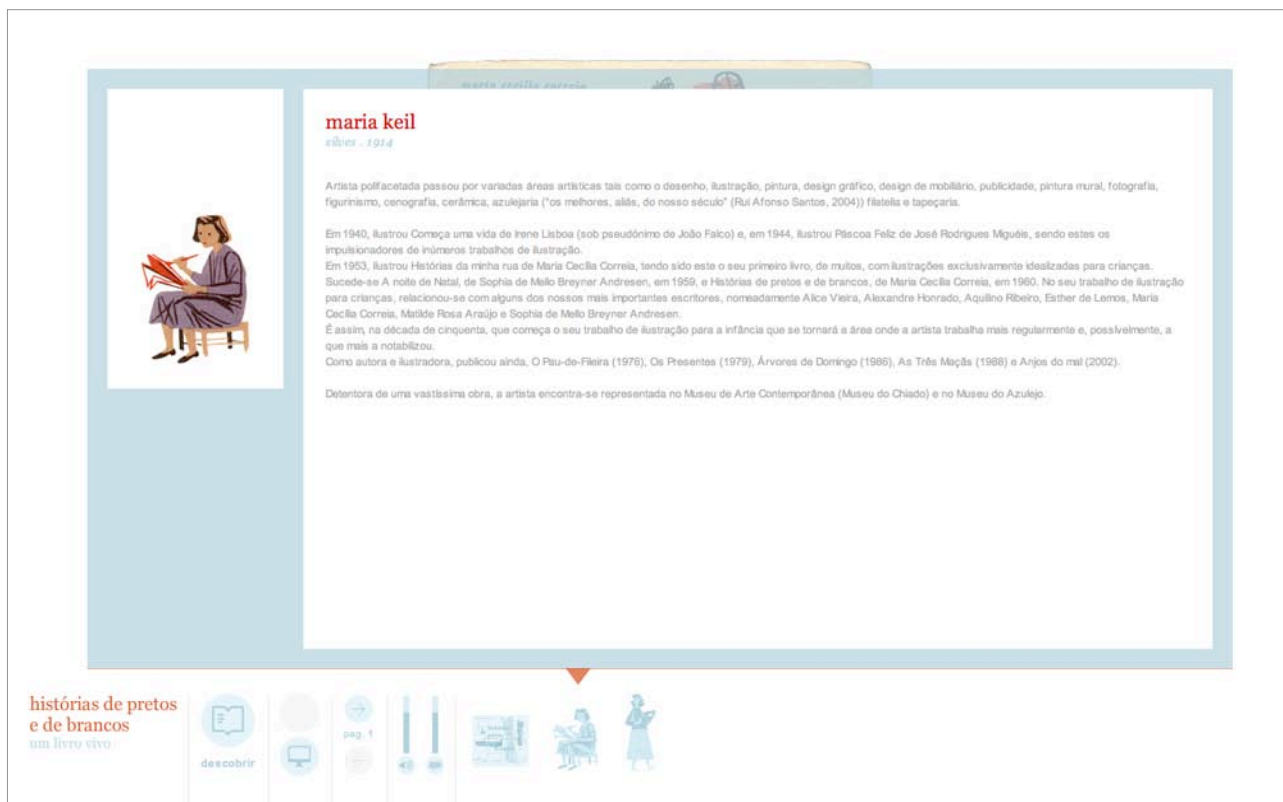


figura 79 – ecrã com informações acerca da ilustradora Maria Keil, nível 'descobrir'.

No menu do nível 'explorar' (ver figura 77), para além do já referido, temos também a possibilidade de parar a animação, fazer *play* e *pause*, ir novamente para o início da animação ou ir para o fim, se não quisermos esperar que o ecrã se construa.

No menu do nível 'brincar' (ver figura 78), temos, também, os elementos que compõem as ilustrações de cada página do livro. Este menu difere, na zona onde contém os elementos, de ecrã para ecrã, na medida em que as ilustrações de cada página do livro não se repetem. Ao clicarmos em cada um dos elementos estes irão aparecer na área principal do ecrã com um menu próprio para cada elemento. Este menu específico de interação com os elementos permite aumentar o desenho, diminuir, rodar para a esquerda e direita, apagar o elemento, sobrepor aos outros elementos, ouvir a história — no caso de elemento de texto — e aumentar ou diminuir a opacidade — no caso dos elementos que contenham a cor azul ou vermelho.



figura 80 – ecrã do nível 'brincar', onde se pode ver o menu dos elementos.



figura 81 - ecrã do nível 'brincar', onde se pode ver o menu dos elementos com a possibilidade de alterar a opacidade.



figura 82 – nível 'brincar', exemplo de ilustração de entrada da história.

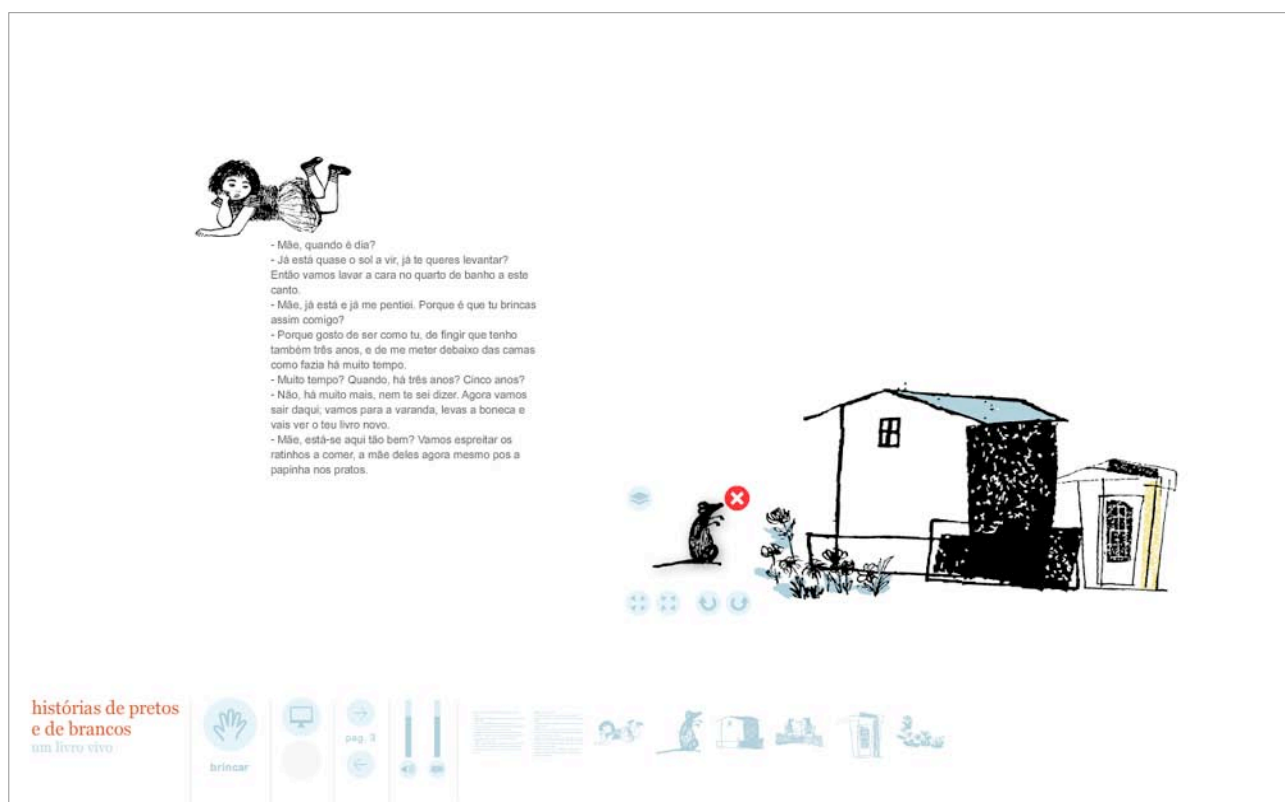


figura 83 – nível 'brincar', exemplo de ilustração em construção.



figura 84 – nível 'brincar', exemplo de ilustração construída.

De referir, ainda, que em cada ecrã a navegação, para além do menu principal, poderá ser feita aproximando o rato dos extremos do ecrã para onde nos queremos dirigir, esquerda, direita, cima, baixo (ver figuras 85, 86 e 87).



figura 85 – nível 'explorar', indicação da navegação para a esquerda.



figura 86 – nível explorar, indicação da navegação para o nível 'descobrir' no topo da página.

histórias de pretos e de brancos

figura 87 – nível ‘explorar’, indicação da navegação para o nível ‘brincar’ na base da página.

histórias de pretos
e de brancos
um livro vivo

figura 88 – ecrã 02 do nível ‘descobrir’.



histórias de pretos
e de brancos
um livro vivo



figura 89 – ecrã 03 do nível 'descobrir'.



histórias de pretos
e de brancos
um livro vivo



figura 90 – ecrã 01 do nível 'explorar'.



figura 91 – ecrã 02 do nível 'explorar', em *pause*.



figura 92 – ecrã 03 do nível 'explorar', em *pause*.

4

4. comentários finais e desenvolvimentos futuros

Este trabalho constitui em si uma reflexão sobre o suporte livro antes e após a era digital. Pretende também ser, como procurámos directa ou indirectamente explicitar em vários pontos desta dissertação, um projecto de divulgação e preservação ou retenção de memória da obra gráfica da ilustradora Maria Keil.

Ao dirigir este dispositivo ao grupo de utilizadores na faixa etária dos 9 aos 15 anos (leitores medianos, segundo caracterização do projecto Casa da Leitura), sabendo que o “*medium é a mensagem*” (McLuhan, 2008: 21) e tratando-se de um meio extremamente quente, segundo a sua própria caracterização — sensorialmente mais absorvente e consequentemente mais alienante, ou seja, neutralizador da capacidade crítica —, o projecto procura desenvolver, criar mecanismos de manipulação geradores de criatividade, assim, subvertendo o impacto negativo de neutralização que este domínio interactivo-digital poderia causar. Era intenção deste projecto que o estudo realizado convergisse no desenho e construção prática de um dispositivo de interacção que, embora em estado de protótipo, pudesse apresentar todas as funcionalidades consideradas pelos objectivos enunciados. A falta de implementação deste produto junto da sociedade impede-nos de produzir outras conclusões mais profundas na avaliação do seu desempenho para além da experimentação prática e lúdica do dispositivo interactivo multimedial.

No que respeita aos desenvolvimentos futuros deste trabalho, em primeiro lugar, apontaríamos a hipótese de prosseguir com este projecto, terminando-o, superando o actual estado de protótipo. Em segundo lugar, após a conclusão do mesmo, seria necessário testá-lo junto do público-alvo, a fim de avaliar os seus impactos, tais como a facilidade e percepção intuitiva da sua manipulação, bem como o grau de interesse despertado ao longo do seu visionamento, o grau de compreensão, o

tempo de retenção da atenção do utilizador e o grau de prazer lúdico e liberdade de fantasiar do leitor obtidos pela experiencição convival com o livro, sobre este novo suporte.

Para além de oferecer condições óptimas para integrar o Museu Virtual do Design Português (Universidade de Aveiro, ID+), este projecto poderia, assim, ser aplicado a outros clássicos portugueses ilustrados para crianças, não reeditados, como, a título exemplificativo, alguns dos maravilhosos livros ilustrados por João da Câmara Leme, José de Lemos ou Leonor Praça.

referências bibliográficas

Abrantes, José Carlos, & Santos, Dora (2000). entrevista a Maria Keil. *noesis*, (54). retirado de <http://area.dgiddc.min-edu.pt/innovbasic/edicoes/noe/noe54/conversa.htm> acedido em 02 de Fevereiro de 2010.

Acciaiuoli, Margarida (1998). *Exposições do estado novo 1934 - 1940*: Livros Horizonte.

Agamben, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* : Rivages poche.

Andrade, Eugénio de (2000). *História da Égua Branca*. Porto: Campo das Letras.

Aràgena, Mercê (2001). "Ler a ilustração" in *Influência e sedução. A arte e a ciência na literatura para crianças (comunicações do XV encontro de literatura para crianças)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 65-70.

Araújo, Matilde Rosa (2005). *Anjos de pijama*. Cacém: Texto Editores.

Araújo, Matilde Rosa (2007). "Maria Keil" in *A arte na página. Maria Keil (catálogo da exposição "A arte de Maria Keil")*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro e Associação Ver pra ler, p. 7.

Austin, Tricia, & Doust, Richard (2008). *Diseño de nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Blume.

Azevedo, Fernando de (2001). "Inconfundível Maria Keil" in *Histórias para gente de palmo e meio, literatura portuguesa para crianças e jovens*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Baines, Phil (2005). *Penguin by design, a cover story 1935 - 2005*. Londres: Allen Lane / Penguin Books.

Bastos, Glória (1997). *A escrita para crianças em Portugal no século XIX*. Lisboa: Caminho.

Bastos, Maria Conceição (2004). Livro e/vs computador: qual a relação possível? retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio17.html> acedido em 22 de Maio de 2008.

Bateson, Gregory (1971). *La Cérémonie de Naven*. Paris: Minuit.

Bateson, Gregory (1980). *Vers Une Écologie de L'Esprit: Tome 2*. Paris: Ed. Seuil.

Boléo, João Paulo Paiva, & Pinheiro, Carlos Bandejas (2000). *Das Conferências do Casino à Filosofia de Ponta, percurso histórico da banda desenhada portuguesa*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa.

Bronze, Manuela (1998). "100 años de libros ilustrados en portugués para niños, una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración y sus autores en Portugal" in *Actas del II Congreso de literatura infantil y juvenil: História crítica de la literatura infantil e ilustración ibéricos*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura.

Burlingham, Cynthia The evolution of the illustrated children's book. retirado de <http://unitproj.library.ucla.edu/special/childhood/pictur.htm> acedido em 09 de Dezembro de 2009.

Camargo, Luís (1999). A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil. retirado de <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm> acedido em 08/01/2009.

Carey, Joanna (2002). "A certain magic" in *Magic pencil, children's book illustration today (selected by Quentin Blake)*. Londres: The British Council & The British Library.

Carvalhais, Miguel (2002). Aula teórico-prática de Desenho Gráfico 1, do 4º ano do curso de Design de Comunicação / Arte Gráfica da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. retirado de <http://carvalhais.org/txt/aula.php> acedido em 12 de Maio de 2008.

Carvalho, Fátima (2002). "Maurice Sendak" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 8. Porto: Campo das letras, p. 9-16.

Cavaco, Ana (2004). "A arte de desenhar com emoção" in *A capital*, XXXVIII (11605), p. 42-43.

Chaves, Mónica, Dutschke, Georg, Liz, Carlos, & Gervásio, Elsa (2007). *Kids' power - a geração net em Portugal* (1ª ed.). Corroios: Plátano editora.

Cordeiro, Andreia (2004). O que é o hipertexto electrónico e de que forma altera a organização e a utilização dos textos? retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio07.html> acedido em 17 de Fevereiro de 2010.

Cordeiro, Xénia Lacerda (1987). Da invenção da imprensa ao livro infantil: um enfoque editorial. retirado de <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1573/1187> acedido em 13 de Outubro de 2009.

Correia, Maria Cecília (1960). *Histórias de pretos e de brancos e histórias da noite*. Lisboa: Edições Ática.

Correia, Maria Cecília (2001). *Histórias da minha rua* (5ª ed.). Linda-a-Velha: Avis Rara edições.

Costa, Cristiane (2001). Novo livro electrónico pode ter papel e tinta, entrevista a Roger Chartier. *Jornal do Brasil*. retirado de <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/05/11/joride20010511004.html> acedido em 02 de Junho de 2008.

Cotrim, João Paulo (2004). "Maria Keil. A linha e o traço" in *Expresso - suplemento Actual* (1661), 24 de Agosto de 2004, p. 18-19.

Cotrim, João Paulo (2007). "A praça é uma sala com árvores" in *A arte na página. Maria Keil (catálogo da exposição "A arte de Maria Keil")*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro e Associação Ver pra ler, p. 8-17.

Cruz, Valdemar (2002, 9 de Novembro de 2002). "Maria Keil. Artista plástica, 88 anos . o que a vida me ensinou." in *Expresso - Revista*.

Damásio, Manuel José (2007). *Tecnologia e educação. As tecnologias da informação e da comunicação e o processo educativo* (1ª ed.). Lisboa: Nova Vega.

Dance, Frank (1970). "The 'Concept' of Communication" in *Journal of Communication*, 20 (2), p. 201-210.

Deleuze, Gilles (1990). " ¿Qué es un dispositivo?" in *Michel Foucault, filósofo*: Gedisa editorial.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. (2001) (Vols. II). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

Ehrentraut, Sascha. (2008). Etymology of Illustration.
<http://www.signatureillustration.org/illustration-blog/2008/04/etymology-of-illustration/> acedido em 12 de Abril de 2010.

Faria, Maria Isabel, & Pericão, Maria da Graça (2008). *Dicionário do livro. Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina.

Fawcett-Tang, Roger (2004). "Introducción" in *Diseño de libros contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 6-11.

Fernandes, Amaury (2001). Notas sobre a evolução gráfica do livro.
retirado de

<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum17/pdf/notas.pdf>
acedido em 20 de Dezembro de 2009.

Ferreira, José Gomes (2005). *Abre um buraco no tecto que eu quero ver a lua*. Porto: Junta de Freguesia de Santo Ildefonso.

Ferreira, Raúl Hestnes (2004). "Maria Keil" in *Maria Keil ilustradora, mostra bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional, p. 13-18.

Ferrer, Vicente (2004). "Tertúlia" in *Ilustração Portuguesa 2004*. Lisboa: câmara Municipal de Lisboa e Bedeteca de Lisboa.

Filipe, Eduardo, & Godinho, Ju (coord.). (2003). *Ilustrarte, bienal internacional de ilustração para a infância*. Barreiro: Ver Pra Ler Instituto Piaget.

Filipe, Eduardo, & Godinho, Ju (coord.). (2005). *Ilustrarte, bienal internacional de ilustração para a infância*. Barreiro: White & Blue Ver Pra Ler.

Fortún, José Manuel de Amo Sánchez- (2003). "La ilustración en el libro literario infantil" in *Literatura infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: ediciones Aljibe.

Foucault, Michel (2001). *Dits et Ecrits, tome 1 : 1954-1975*: Gallimard.

Freinet, Célestin (1981). *El método natural de lectura*. Barcelona: Editorial Laia.

Freire, Marcelo Ghizi (2004). *Lendo a ilustração ou ilustrando a leitura*. retirado de www.uff.br/lihed/primeiroseminario/pdf/marceloghizifreire.pdf
acedido em 20 de Novembro de 2009.

Freire, Natércia (1973). "Histórias de pretos e de brancos" (recensão – 03 de Dezembro de 1973) retirado de

<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=7061&print=no> acedido em 13 de Março de 2010.

Freitas, Neli Klix, & Zimmermann, Anelise (2007). "A ilustração de livros infantis - uma retrospectiva histórica" in *III Jornada de pesquisa CEART - 17º seminário de iniciação científica da UDESC*. Florianópolis.

Furtado, José Afonso (2002). Livro e leitura no novo ambiente digital. retirado de <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/afurtado/index.htm> acedido em 19 de Fevereiro de 2009.

Gascoigne, Bamber (2004). *How to identify prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet* (2ª ed.). London: Thames and Hudson.

Gaspar, Odília (2004). Edições electrónicas. retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio13.html> acedido em 15 de Fevereiro de 2010.

Gil, Júlio (1972). *Aspectos editoriais da literatura infantil*. Lisboa: Ministério da educação nacional, direcção geral da educação permanente.

Godinho, Ju, & Filipe, Eduardo (2007). "A arte de Maria Keil" in *A arte na página. Maria Keil (catálogo da exposição "A arte de Maria Keil")*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro e Associação Ver pra ler, p. 4-5.

Godinho, Maria de Jesus, & Filipe, Eduardo (2001). "Květa Pacovská, livros ilustrados ou escrita feita ilustração?" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 7. Porto: Campo das letras.

Godinho, Sérgio (2010). *O primeiro gomo da tangerina*. Carcavelos: Planeta Tangerina.

Gomes, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Gomes, José António (1999). "António Torrado e Maria Keil candidatos portugueses aos Prémios Andersen" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, nº 1. Porto: Campo das Letras, p. 36.

Gomes, José António (2001). "A arte de ilustrar livros para crianças. Iluminar a escrita" in *Jornal de letras artes e ideias - educação* (nº 805), 8 a 21 de Agosto de 2001, p. 1-3.

Gomes, José António (2003). "O conto em forma(to) de álbum: primeiras aproximações" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 12. Porto: Campo das letras, p. 3-6.

Gómez, Antonio Castillo (2004). *Das tabuinhas ao hipertexto. uma viagem na história da cultura escrita* (Domingos, Manuela D., Trans.). Lisboa: Biblioteca Nacional.

Gonçalves, Helena, & Pedro, Helena (2010). Breve história do design editorial no livro infantil. retirado de <http://olivroinfantil.blogspot.com/2010/01/breve-historia-do-design-editorial-no.html> acedido em 10 de Abril de 2010.

Guardini, Romano (1994). *Elogio do Livro* (Filipe, Rafael Gomes, Trans.). Lisboa: Grifo.

Harper, Douglas (2008). online etymology dictionary - illustration. retirado de <http://www.etymonline.com/index.php?term=illustration> acedido em 12 de Abril de 2010.

Heitlinger, Paulo (s.d.). A litografia (1796 - hoje). retirado de <http://tipografos.net/tecnologias/litografia.html> acedido em 14 de Abril de 2010.

Heller, Steven (2005). "Intro, o estado mutável da arte" in Wiedemann, Julius, *Illustration Now*. Köln: Taschen.

Hollis, Richard (2001). *Design gráfico, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

Houaiss, Antônio, & Villar, Mauro de Salles. (Eds.). (2003) Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Temas e Debates.

Joyce, Patrícia (1961). "Histórias de pretos e de brancos" (recensão – 06 de Novembro de 1961) retirado de <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=7060&print=no> acedido em dia 13 de Março de 2010.

Keil, Maria (1976). *O pau-de-fileira*. Lisboa: Livros Horizonte.

Keil, Maria (1980). *Relatório do trabalho realizado com a Bolsa concebida pela Fundação Calouste Gulbenkian para o estudo da Ilustração na Literatura Infantil*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Keil, Maria (1986). *Árvores de domingo*. Lisboa: Livros Horizonte.

Keil, Maria (1987). *Os presentes*. Lisboa: Livros Horizonte.

Keil, Maria (1988). *As três maçãs*. Mafra: Livros Horizonte.

Keil, Maria (2007). "O corpo, o rosto, os espelhos, o resto" in *A arte na página. Maria Keil (catálogo da exposição "A arte de Maria Keil")*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro e Associação Ver pra ler, p. 6.

Kerckhove, Derick de (1998). *Inteligência conectiva*. Lisboa: Fundação para a Divulgação das Tecnologias da Informação.

Klein, Otavio José (2007). A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. *Estudos em Comunicação*, (1), 215-231. retirado de http://www.labcom.ubi.pt/ec/01/_docs/artigos/klein-

otavio-genese-do-conceito-de-dispositivo.pdf acedido em 15 de Maio de 2010.

Krippendorff, Klaus (2006). An Exploration of Artificiality. retirado de <http://www.informaworld.com/smpp/section?content=a779123985&fulltext=713240928> acedido em 01 de Junho de 2010.

Lago, Angela (1997). O computador e o livro. retirado de <http://www.angela-lago.com.br/aulaComput.html> acedido em 23 de Março de 2010.

Lago, Angela (s.d.). O códice, o livro de imagem para criança e as novas mídias. retirado de <http://www.angela-lago.com.br/codice.html> acedido em 12 de Fevereiro de 2010.

Lopes, Conceição (2004a). *Comunicação humana, contributos para a busca dos sentidos no Humano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Lopes, Conceição (2004b). *Ludicidade humana. contributos para a busca dos sentidos do Humano*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Lopes, Maria da Conceição (2008). "Ludicity: A Theoretical horizon for understanding the concepts of game, game-playing and Play" in Stansfield, Thomas Conolly and Mark, *2nd european Conference on Games Based Learning*. Paisley, U.K: Academic Publishing International.

Lopes, Maria da Conceição (Dezembro de 2007). *Teorias da Comunicação, Relatório da Unidade Curricular de Teorias da Comunicação dos Cursos do 1º ciclo em Design e Novas Tecnologias da Comunicação, da Universidade de Aveiro. Provas de Agregação à Universidade de Aveiro*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Lopes, Susana (2005). *Maria Keil, um caso particular da ilustração portuguesa, vol. 1 (dissertação de mestrado apresentada na Univ. do Minho - Instituto de Estudos da Criança, Julho de 2005)*. Universidade do Minho, Braga.

Lopes, Susana (2006). "Maria Keil" in *Solta palavra (boletim do CRILIJ)* (nº 9 e 10). Porto: Centro de recursos e investigação sobre a literatura para a infância e juventude, p. 32-37.

Lourenço, Isabel Maria Graça (2004). This late age of print: hipertexto electrónico - organização e utilização de textos. retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio03.html> acedido em 15 de Fevereiro de 2010.

Machado, José Pedro (1967). *Dicionário etimológico da língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Confluência / Livros Horizonte.

Maduro, Daniela (2006). Escrita pictográfica: um texto feito de imagens. retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio27.html> acedido em 15 de Fevereiro de 2010.

Maia, Gil (2002). "O visível, o legível e o invisível" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 10. Porto: Campo das letras, p. 3-8.

Manzano, Mercedes Gómez del (1988). *A criança e a leitura, como fazer da criança um leitor* (Santos, Maria Filomena da Silva, Trans.). Porto: Porto editora.

. Maria Keil. (2004) [dvd], *Entre nós*. Portugal: Universidade Aberta/RTP.

Martins, Isabel Minhós (2008). *Coração de mãe*. Oeiras: Planeta Tangerina.

Martins, Isabel Minhós (2010). *A manta, uma história aos quadradinhos (de tecido)*. Carcavelos: Planeta Tangerina.

Martins, Moisés de Lemos A biblioteca de Babel e a árvore do conhecimento. retirado de <http://bocc.ubi.pt/pag/martins-mois-es-lemos-bibl-babel.html> acedido em 2 de Junho de 2008.

Martins, Susana (2001). "Da varanda vê-se o mundo" in *Jornal de letras, artes e ideias* (nº 805), 8 de Agosto de 2001, p. 6-7.

Masi, Domenico de (2000). *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante.

Mayor, Gabriela Sotto (2009). ""Um dia na praia" de Bernardo Carvalho. Reflexões sobre o álbum na literatura para a infância" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 18. Porto: Campo das Letras, p. 18-25.

McLuhan, Marshall (2008). *Compreender os meios de comunicação. extensões do homem*. Lisboa: Relógio D'Água.

Meggs, Philip B. (1998). *A history of graphic design* (3rd ed.). New York: John Wiley & Sons.

Miguéis, José Rodrigues (2001). *Páscoa Feliz* (8ª ed.). Lisboa: Editorial Estampa.

Modesto, António (2000a). "Lisbeth Zwerger: renovada tradição" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 3. Porto: Campo das letras.

Modesto, António (2000b). "Maria Keil" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e juventude]*, nº 2. Porto: Campo das letras, p. 9-12.

Monteiro, José Charters (2008). "Maria Keil" in *Arquitectura e Vida*, 97. Lisboa, p. 14-21.

Mourão-Ferreira, David (orient.). (1986). Boletim cultural, o livro o leitor a leitura. In Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de bibliotecas itinerantes e fixas (Ed.) (Vol. 6). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Munari, Bruno (2008). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: edições 70.

Neto, Maria da Graça (2004). Do livro ao computador: o percurso labiríntico das palavras. retirado de <http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio09.html> acedido em 20 de Fevereiro de 2010.

Nikolajeva, Maria, & Scott, Carol (2002). "The dynamics of picturebooks communication" in *Children's Literature in Education*, 4. Springer Netherlands, p. 225-239.

Nunes, Elisabeth Évora, & Leandro, Sandra (2005). "Maria Keil" in *Faces de Eva (estudos sobre a mulher)*. Lisboa: Edições Colibri/Universidade Nova de Lisboa, p. 135-144.

Oliveira, Sílvia de, & Guerra, Ana Rita (2010). Ministra da Cultura acusa editoras de "massacre" aos livros. retirado de <http://www.ionline.pt/mobile/49686-ministra-da-cultura-acusa-editoras-massacre-aos-livros> acedido em 17 de Março de 2010.

Panozzo, Neiva Senaide Petry (2008). Enlaces na leitura da literatura infantil. VI Seminário "Literatura Infantil e Juvenil", *A literatura infantil e Juvenil rompendo as armadilhas do mundo*. retirado de www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss13_05.pdf acedido em 23 de Fevereiro de 2010.

Pereira, João Castel- Branco (org.) (1989). *Maria Keil, azulejos*. Lisboa: Museu Nacional Azulejo.

Pimenta, Rita (2007, 15 de Julho de 2007). "Maria Keil, artista ou operária?" in *Pública (revista do jornal Público)*. p. 61-67.

Powers, Alan (2003). *Children's book covers. great book jacket and cover design*. London: Mitchell Beazley.

Providência, Francisco. (2007). manifestando o design - reduzir à menor expressão, a insignificância. Porto.

Providência, Francisco. (2008). apontamentos da conversa do dia 8 de outubro de 2008. Aveiro.

Ramos, Ana Margarida (2007). *Livros de Palmo e Meio, reflexões sobre literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.

Ramos, Ana Margarida (2009). Onde Vivem os Monstros. retirado de <http://casadaleitura.org> acedido em 20 de Abril de 2010.

Ramos, Flávia Brocchetto, & Panozzo, Neiva Senaide Petry Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem. retirado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html acedido em 13 de Abril de 2010.

Rêgo, Manuela, & Sá, Luís (coord. org. e pesquisa) (2001). *Histórias para gente de palmo e meio. Literatura portuguesa para crianças e jovens*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Remelhe, Emílio, & Mendonça, Luís (coord.) (2003). *A casa dos sonhos*. Coimbra: Fundação Bissaya Barreto.

Resende, Zita (2006). *Madalena e a gatinha pompom*. Porto: Fundação Luís Figo.

Ribeiro, Aquilino (1993). *O livro de Marianinha* (2ª ed.). Venda Nova: Bertrand Editora.

Rocha, Carlos de Sousa, & Nogueira, Mário MARcelo (1999). *Design Gráfico: Panorâmica das Artes Gráficas II*. Lisboa: Plátano.

Rocha, Natércia (1984). *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.

Rocha, Natércia (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal. Nova edição actualizada até ao ano 2000*. Lisboa: Caminho.

Rodrigues, Paula uma questão de design de comunicação. retirado de http://www.ipv.pt/millenium/millenium25/25_33.htm acedido em 02 de Junho de 2010.

Ruivo, Ana (2004). "Fios de um papagaio de papel - Maria Keil, ilustradora num itinerário por mais de 60 anos de desenhos para livros" in *Expresso - suplemento Actual* (1665), 25 de Setembro de 2004.

s.n. (2004). *Maria Keil ilustradora, mostra bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

s.n. (2007). *A arte na página. Maria Keil (catálogo da exposição "A arte de Maria Keil")*. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro e Associação Ver pra ler.

Salisbury, Martin (2004). *Illustrating children's books: creating pictures for publication* (1ª ed.). Hauppauge, New York: Barron's Educational Series.

Salisbury, Martin (2007). *Imágenes que cuentan, nueva ilustración de libros infantiles*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Santos, Rui Afonso (2004a). "Maria Keil um grafismo de afectos" in *Maria Keil ilustradora, mostra bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Santos, Rui Afonso (2004b). "Maria Keil um grafismo de afectos" in *Maria Keil ilustradora, mostra bibliográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional, p. 7-11.

Santos, Sandra A. P. (2004). O livro e o computador: viagens por labirintos de palavras. retirado de

<http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio05.html> acedido em 20 de Fevereiro de 2010.

Saraiva, José Manuel (2005). *Relação entre a ilustração e o texto no álbum ilustrado para crianças*. Universidade do Porto, Porto.

Saravia, Carlos Porcar (1998). "El uso de las ilustraciones en la literatura infantil" in *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil, história crítica de la literatura infantil e ilustración ibéricas*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura.

Silva, Sara Reis da (2002). "Das palavras às ilustrações: uma leitura de "o nabo gigante" e de "João e o feijoeiro mágico"" in *Malasartes [cadernos de literatura para a infância e a juventude]*, nº 12. Porto: Campo das letras, p. 7-16.

Silva, Sara Reis da (2006). "Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância" in *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração - 5 Investigação e Prática Docente*. Braga: CESC-UM / Almedina, p. 129-138.

Silva, Susana A ilustração de Maria Keil: análise gráfica e composição de página. retirado de http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/ot_a_ilustracao_de_maria_keil_b.pdf acedido em 03 de Março de 2010.

Sipe, Lawrence R. (1998). "How picture books work: a semiotically framed theory of text-picture relationships" in *Children's Ilterature in Education*, 2. Springer Netherlands, p. 97-108.

Smith, Owen F. (2006). Object Artifact, Image Artifacts and Conceptual Artifacts: Beyond the object into the Event. 4-6. retirado de <http://www.informaworld.com/smpp/section?content=a779134345&fulltext=713240928> acedido em 01 de Junho de 2010.

Soares, Manuela Goucha (2005, 20 de Agosto de 2005). "A casa dos prodígios" in *Única (revista do jornal Expresso)*, 1712. p. 50-52.

Tomás, Carla (1995, Agosto de 1995). "Maria Keil, a "modernidade" do azulejo" in *Cerâmicas*, 21. Caldas da Rainha: Cencal, p. 36-41.

Torrão, Marta (2004). *Come a sopa, Marta!* : O Bichinho de Conto.

vários. (1994). Percursos do CAI 10. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação, Centro artístico infantil.

vv (2004). *Ilustração Portuguesa 2004*. Lisboa: câmara Municipal de Lisboa e Bedeteca de Lisboa.

Watzlawick, Paul, Beavin, Janet Helmick, & Jackson, Don D (1967). *Pragmatics of human communication*. New York: W. W. Norton.

Wensell, Ulises (2000). "El papel de las ilustraciones en la difusión de los libros para niños" in *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - la Mancha.

Werneck, Regina Yolanda (1983). "O problema da ilustração no livro infantil" in Khêde, Sónia Salomão, *Literatura infanto-juvenil um género polémico*. Petrópolis: Vozes, p. 118-125.

Wiedemann, Julius (ed.) (2005). *illustration now*. Köln: Taschen.

Wigam, Mark (2007). *Pensar visualmente. lenguaje, ideas y técnicas para el ilustrador*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Wittgenstein, Ludwig (1987). *Tratado Lógico-Filosófico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

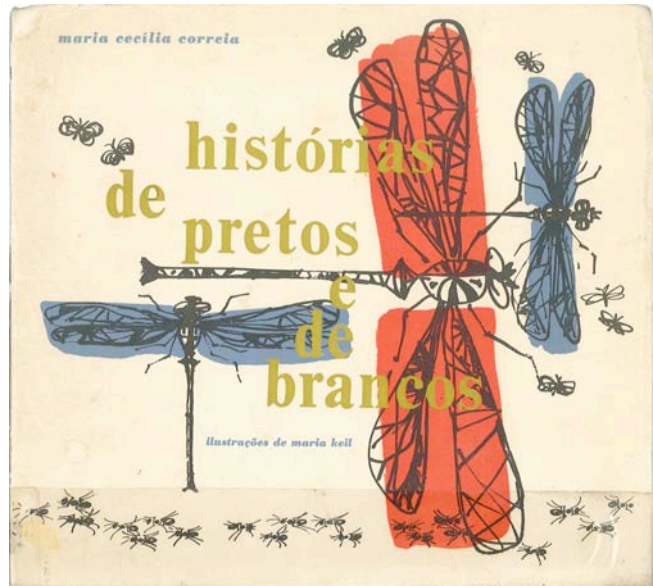
Wood, Sue (2000). A brief history of children's book illustration. retirado de

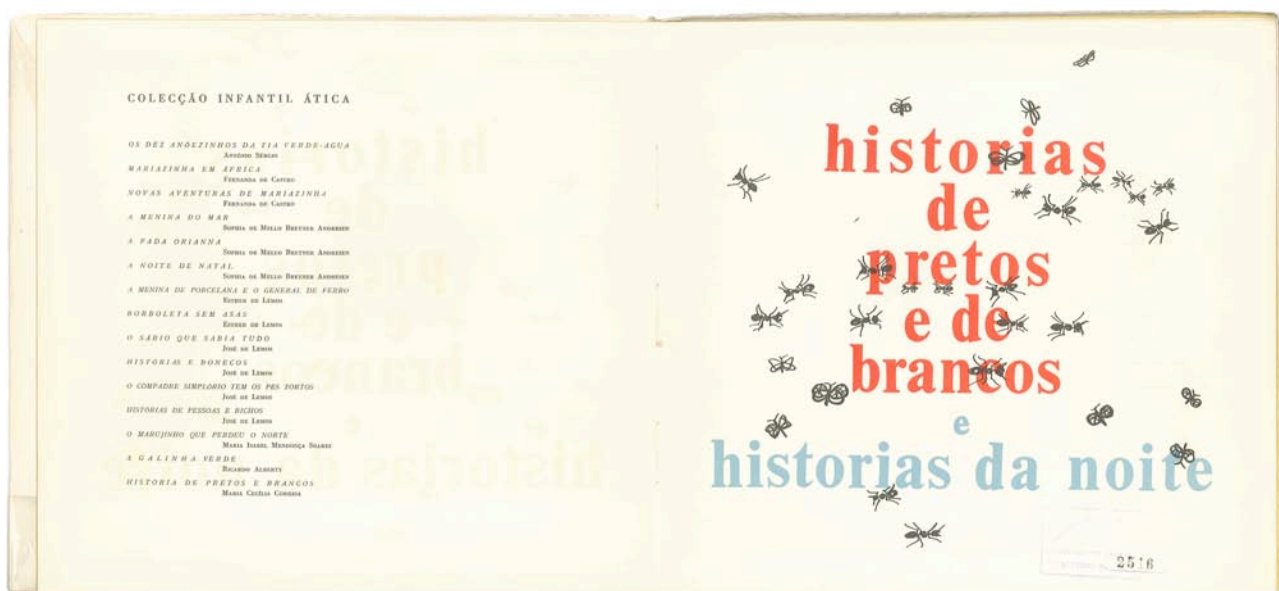
<http://www.csu.edu.au/faculty/arts/humss/art317/csuoonly/kidshistory.htm>
acedido em 05 de Janeiro de 2005.

Zeegen, Lawrence, & Crush (2005). *The fundamentals of illustration*.
Lausanne: Ava.

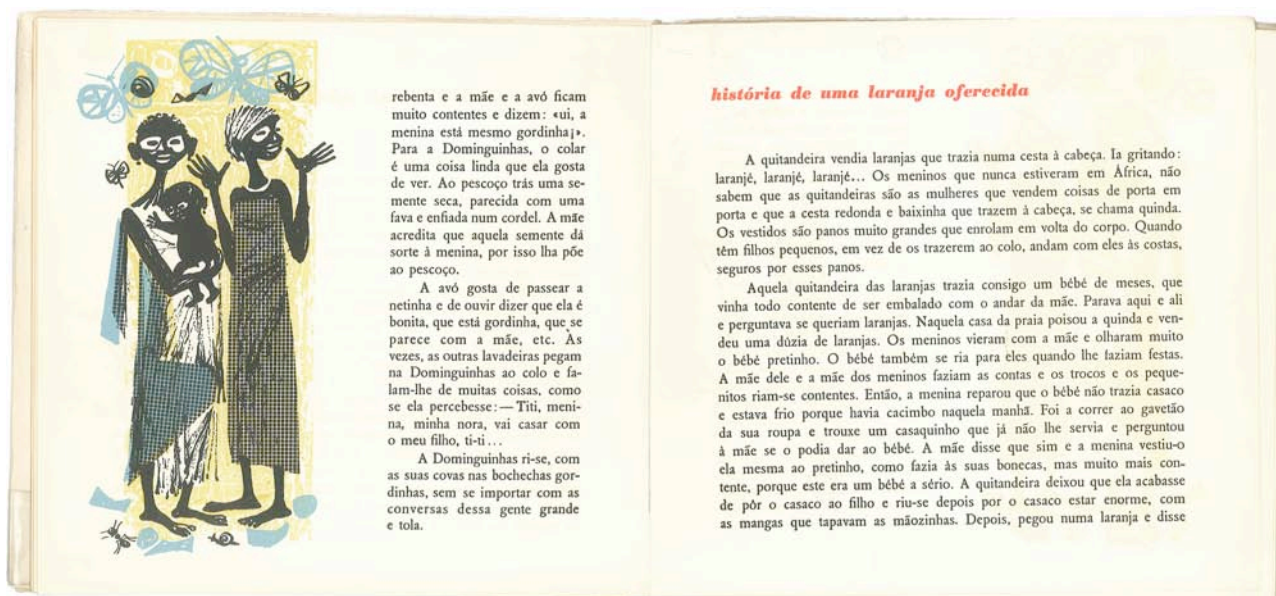
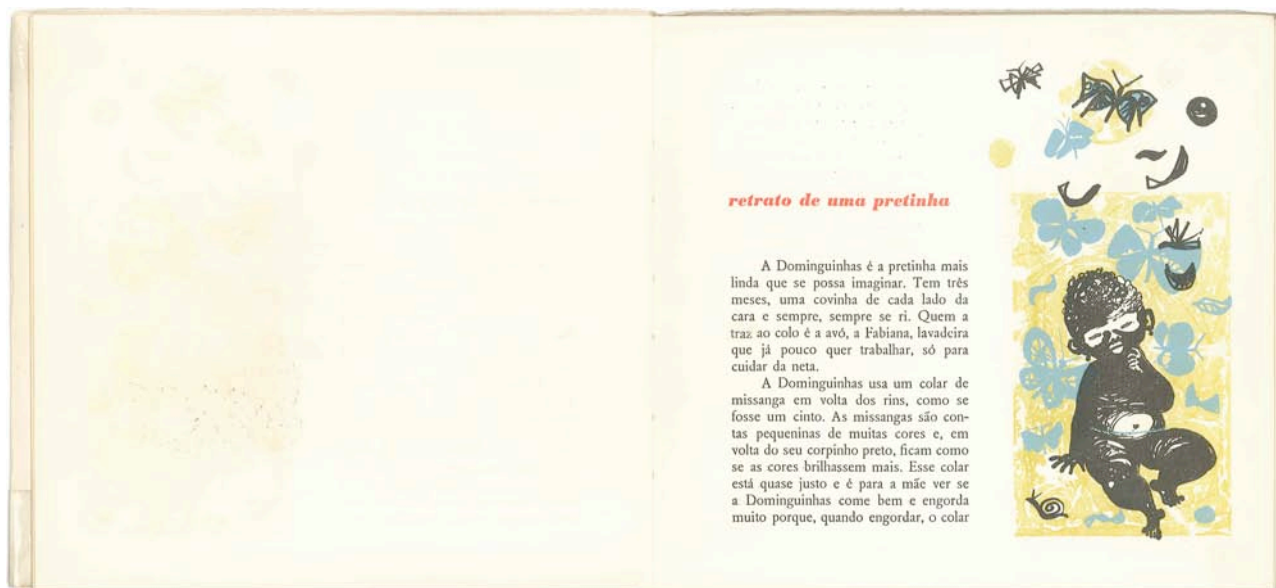
Zimmermann, Anelise. Explorando as ilustrações de livros infantis: suas
possíveis leituras. retirado de
http://www.gpae.ceart.udesc.br/artigos/artigo_anelise_zimmermann.pdf
acedido em 17 de Abril de 2010.

livro digitalizado *Histórias de pretos e de brancos*











à menina: toma! Nem uma disse *obrigada* pelo casaco, nem a outra disse *obrigada* pela laranja. Ficaram a olhar-se um bocado e riram-se contentes e amigas. A quitandeira pôs outra vez o filho às costas enrolou-o nos panos, pôs a quinda à cabeça e voltou a gritar, laranjê, laranjê...

A menina foi a correr para casa com a laranja agarrada ao peito. Aquela laranja não era igual às outras que sempre comera. Aquela não viera nem da fruteira, nem do frigorífico. Nem mesmo era igual às do quintal do avô, que se apanhavam das árvores. Esta era uma laranja dada por amizade, como as prendas do Natal, ou as dos dias de anos. Não sabia se havia de a guardar escondida, se havia de a trazer agarrada a si, como uma boneca nova. Correu para casa, como se o coração estivesse maior por lá ter entrado a laranja.

brincadeiras debaixo da cama

A Clara amuou com a mãe. Já não sabia bem porquê foi uma teima sem importância, mas ela gostava de se fingir zangada com as pessoas para ver se lhe faziam depois muitos mimos. O pior era quando não lhe ligavam importância e ela tinha que fingir que não se lembrava já da teima. Desta vez, resolveu esconder-se debaixo da cama da mãe. Era uma cama grande, com pés altos, onde ela brincava muitas vezes com o irmão a fingirem de gatinhos. Escondeu-se e ali ficou um bocado. Mas nesse dia a mãe resolveu brincar com ela e meteu-se também debaixo da cama. Ao princípio, a Clara ainda quis guardar o seu ar zangado, mas aquela novidade de ver a mãe debaixo da cama, fez-lhe esquecer o amuo. A mãe olhou para tudo e perguntou: então aqui é onde tu brincas? O que é isto aqui?

—Então, tu não sabes? São os teus sapatos.

—Tu é que não sabes nada, isto é a casinha dos ratos, daqueles ratinhos do teu livro azul. Este sapato é a cozinha e aquele é a sala de jantar. A ratinha faz aqui a papinha dos filhos, depois dá um pulo e sobe para a sala de jantar onde os filhos esperam a comida com muita fome.

A Clara estava encantada. Apontou para o alto, para o colchão e perguntou: e ali, o que é?

—Ali é o céu. Não vês tanta estrela? Agora é de noite, por isso se vêem todas. Fecha os olhinhos e dorme.

—Mas onde é minha cama?

Aqui neste cantinho. Não vás para além, que é o jardim.
—O jardim? Estes papelinhos que eu trouxe é que são as flores?
—São, não vês? Cravos, malmequeres, rosas...
—E agora, mãe, que mais vamos pôr nesta casinha?
—Talvez um quatinho para a tua boneca.
—Espera, que eu já vou buscar a minha Miudinha.
E a Clara correu a buscar a sua boneca, queria que ela estivesse ali a brincar também aquele jogo engraçado com a mãe.
—Mãe, cá está a Miudinha. Onde vamos pô-la? Aqui?
—Ai, não. É muito pertinho da casa dos ratos e eles depois fogem com medo de nós. Põe-na aqui, mais dentro.



—Mãe, quando é dia?
—Já está quase o sol a vir, já te queres levantar? Então vamos lavar a cara no quarto de banho a este canto.
—Mãe, já está e já me pentiei. Porque é que tu brincas assim comigo?
—Porque gosto de ser como tu, de fingir que tenho também três anos, e de me meter debaixo das camas como fazia há muito tempo.
—Muito tempo? Quando, há três anos? Cinco anos?
—Não, há muito 'mais, nem te sei dizer. Agora vamos sair daqui; vamos para a varanda, levamos a boneca e vais ver o teu livro novo.
—Mãe, está-se aqui tão bem? Vamos espreitar os ratinhos a comer, a mãe deles agora mesmo pôs a papinha nos pratos.





os gatos raios da ilha

Tantos gatos viviam pelos telhados fora!

Na parte de trás da casa, onde os coqueiros eram mais altos e os telhados mais baixos, ali é que os gatos viviam mais à vontade, num terreno quase só deles. Pelos troncos subiam e desciam, ora vagarosos, ora num segundo, se eram perseguidos. Lá em cima nasciam os gatinhos e ali ficavam até serem crescidos bastante para se poderem equilibrar nos troncos dos coqueiros. Desciam selvagens e desconfiados, fugindo de todos e bufando sempre. Nos telhados conheciam sol e lua, dia e noite, brincavam ou bulhavam em



plena liberdade. Mas a comida estava cá em baixo, aqui e além, onde calhava, num quintal ou na praia, sempre pouca para tanto gato vadio. Os garotos arrumavam-lhes pedras, faziam-se maus, imitavam os mais velhos, que não podiam ver gato nem cão que não voasse uma pedra. As meninas, essas chamavam-nos com nomes meigos, achavam-lhes graça sobretudo aos mais pequeninos e desejariam tê-los em casa, feitos gatinhos mansos. Mas eles fugiam sempre, tanto das pedradas dos meninos, como das festinhas das meninas.

Quando morria algum desses gatos sem dono, as meninas choravam e faziam-lhe enterros. E esses mesmos meninos das pedras também vinham ajudar a fazer a cova e a instalar bem debaixo da terra os pobres bichos que até aí costumavam maltratar. E sempre, sempre havia gatinhos que morriam, ora com fome, ora com doenças.

Uma vez, uma gata tirou do telhado o seu filho doente. Talvez que aflita com a doença do gatinho, o quisesse tirar do sol ardente que havia lá em cima, ou talvez que só quisesse esconder-se num cantinho só deles. Com o filho na



boca, desceu pelo tronco do coqueiro e procurou um sítio sossegado. Foi pô-lo dentro da capoeira num dos caixotes onde as galinhas punham os ovos. As galinhas, ao princípio, não deram conta, estavam cá fora entretidas a picar a terra. E foi essa calma que enganou a gata. Mas bem depressa viu que não podia ter escolhido pior sítio. Um gato na sua capoeira não era visita apreciada e logo as galinhas entraram de cacarejar com tanta fúria, que os meninos vieram ver o que se passava. Mal entraram na capoeira, mais barulho fizeram ainda as galinhas, o galo então pulava com as penas no ar, querendo bicar todos. Pobre gata! Fugiu tão assustada, que nem tempo teve de levar o filho. E o gatinho lá ficou no caixote dos ovos. As crianças é que, ficaram encantadas, pegaram-lhes sem que o bicho se zangasse, antes parecia gostar das suas mãos, fizeram-lhe festinhas, bulhavam por ele «agora pego eu, tu já o tiveste», já lhe queriam dar um nome, enfim, enfim foi um achado maravilhoso. Foram mostrá-lo à mãe, que logo viu que o gatinho estava doente. Não deixou que lhe pegassem mais e pô-lo num caixotinho com



palha e disse-lhes para não andarem ali à volta, para que a gata pudesse ir buscar o filho, se quisesse. Mas o Tonito só com dois anos, não quis saber desse recado. Mal os outros se foram embora, correu todo contente a procurar o gatinho. Pegou-lhe pelo pescoço e apertou-o bem para que não lhe fugisse das mãos. O gatinho, já sem grande força, miou baixinho, esperneou e morreu. Quando o viu quieto, o Tonito aborreceu-se e pô-lo de novo no caixote. Ali o foram depois encontrar morto os outros meninos e todos se admiraram



de o seu gatinho já não ser vivo. Só o criado tinha visto tudo, mas calou-se muito bem porque gostava imenso do sr. Antoninho, como chamava ao menino. Lá houve mais um enterro, este feito ainda com mais carinho por aquele gatinho ter sido deles por uns momentos. Ainda o embalarão, ainda o estimaram, ainda lhes pertenceu, por pouco tempo que fosse. Mas do telhado da capoeira, a gata percebera a morte do filho, mesmo sem se ter aproximado. Miava de vez em quando, com aquele miar triste que têm as gatas quando perdem os filhos. E por toda a parte e por toda a noite chamou ainda o seu gatinho morto. Depois, não a viram mais, sumiu-se de novo para qualquer telhado mais alto.

brincadeiras novas

O dia parecia que ia ficar sem sol. As nuvens andavam baixinhas, quase ao alcance das mãos dos homens mais altos e passavam como bocadinhos de algodão desfiado. Lambiam o cimo dos montes, como a língua da vaca lambia o bezerinho novo. Mas o sol sempre apareceu e as nuvens foram brincar para mais alto, deixando tristes os olhos da menina. Mas foi tristeza passageira, apareceu uma amiga que lhe perguntou: «queres brincar?»

— Quero respondeu a Clara. A quê? Aos médicos?

— Não sei, disse a Beatriz, que nunca tinha ido ao médico. A Beatriz era uma das muitas pequenitas da aldeia onde estava agora a Clara a passar uns dias, uma daquelas garotas que se juntavam à sua volta mas que não diziam nem aí nem ui quando ela falava, só baixavam a cabeça e olhavam a medo. Mas passaram alguns dias, já todas brincavam e as bonecas da Clara passaram a andar pretas de tantas mãozinhas sujas pelas quais eram embaladas. Os cabelos loiros da Nelinha ficaram castanhos e os vestidos iguizinhos em lixo aos de tantas mães que foram as suas, naqueles dias.

Depois de várias brincadeiras que não agradaram a uma nem a outra, resolveram brincar às senhoras e às criadas. Clara disse: «eu sou a criada e tu



és a senhora». Mas a outra menina não quis, teve vergonha de ser ela a senhora e então trocaram. Quando ia começar a brincar, chegou outra pequenita que disse: «e eu vou ter uma mercearia e vocês vão lá comprar-me coisas. Vamos primeiro todas arranjar a minha loja». O balcão era o banco do jardim, a balança, uma caixa de graxa vazia, postas as duas num pau equilibrado sobre uma pedra. As batatas, claro, eram as pedrinhas mais redondas e as pedras brancas fingiam ser toucinho. Como havia cactos grandes no jardim, apanharam umas flores velhas, que eram os perus, e o mesmo cacto servia também para orelhas de porco. Bocadinhos de teijolo moído era o colorau e em partes maiores, era chouriço. A terra, tanto fazia de açúcar, como de arroz. A coisa mais verdadeira daquela loja era um galo, que já tivera corda e bicava o

chão à procura de comida. E havia ainda uma coisa que a Clara arranhou sozinho: pétalas de malmequeres amarelos deitadas em cascas de nozes. As outras meninas perguntaram: «e isto o que é, Clarinha?» — «Isto também não sei o que é, é uma coisa muito bonita que eu quero que a loja também venda».

Depois arranjaram a casinha nos degraus do balcão. A um lado a cozinha, com o fogão já sem tampa mas ainda com uma torneira que deitava água. As pequenitas diziam encantadas: «olha, como é bonito!» E riam-se, encostando os ombros uma à outra. Também havia uma cama onde não cabia nem a Nelinha nem a Brunela, mas não fazia mal, ficavam com a cabeça e os pés de fora, mas sempre faziam grandes bonecas. As mesas é que eram mais feias, eram as caixas dos sapatos cheias de caquinhos que eram a louça e paus que eram os talheres.

— Bem, criada, disse a Clara, a casa está arrumada, hoje é dia de Natal e eu vou à mercearia comprar um pito.

Foi à loja: — O senhora da mercearia, dê-me um pito.

— Tome, minha senhora.

— Quanto custa?

— 100\$000, por ser para a senhora.

Foi para casa: — Olha lá, criada, tu és capaz de matar este pito, tens coragem?

— Eu não sei, minha senhora, mas não devo ter.

— Vê lá, se não tens coragem, vai-se ali à mercearia, à mulher da loja e ela mata o pito.

Depois foi à loja: — A senhora é capaz de matar este pito? Se é capaz, faz o favor de o matar porque a minha criada não sabe, diz que não tem coragem. Então muito obrigada e já agora, faça-me o favor de o assar com batatas



e alface porque eu e a minha criada vamos para o parque com as minhas meninas e não tenho tempo de fazer o jantar. Já agora arranje-me também um peru para a ceia, uma salada de frutas, caldo verde e batatas. Nós não temos tempo, vamos agora para o parque e à noite à Missa do Galo porque hoje é dia de Natal.

E a senhora, mais a criada foram passear as duas meninas. Quando voltaram, foram à loja perguntar: — O senhora da mercearia, já arranjou as nossas coisas?

— Está tudo pronto, podem levar. E as coisas foram para casa, pôs-se a mesa, todas comeram num instante, tanto a senhora como a criada e as meninas.

E depois foram lavar a louça com água a sério, enquanto as meninas já dormiam nas suas caminhas, cabeças e pés de fora.

A noite foi um segundo, e outro dia voltou para mais trabalhos em casa, mais passeios às meninas e mais compras na mercearia em frente.



a feira

O Tónio foi à feira de St.*

Eufémia. Nunca tinha visto tanta gente junta, nem tanta melancia, nem apanhado tanto enconção! A maior parte das vezes andava aflito no meio das pessoas, todas muito altas. Apertava bem a mão da mãe, com medo de ficar sozinho entre tanta gente. Mas

havia coisas tão bonitas que se esqueceu do medo. Coisas que as lojas da cidade não tinham. Na feira tudo estava espalhado, bem à vista de quem passava. Panelas pretas com pés... lá ficava o Tónio pasmado, sim. Todos no chão arrumadinhos sobre um cobertor. A mãe comprou-lhe umas panelas com pés e bem pretinhas! E mais coisas pretas, pucarinhos, assadeiras, sei lá. Adiante, copos de vidro e jarras que nunca mais acabavam. As pessoas pegavam em tudo, perguntavam o preço, tornavam a pôr nos seus lugares, os copos faziam um barulho bonito, o Tónio estava mesmo a ver quando algum se partia, mas nada se quebrava.

— Anda, menino, caminha, dizia a mãe. (Mas estas coisas, quem gosta delas senão os meninos pequeninos?). Um homem vendia pentes, outro canivetes, pequenos e grandes. Lá parava o Tónio: O mãe, compra uma faca... Não, compro-te outra coisa. — Mas eu queria uma faca, só uma, mãe, pequenina... Mas a mãe não comprou e ainda o chamou maçador. E os sapatos?



botas de pano azul, com solas de pneus dos automóveis. Sim, senhor, estava com sorte, umas botas novas, em casa já ia pô-las. O Tónio estava satisfeito, mas doído de contente só ficou com a camioneta nova que lhe deu a tia. Como era linda! De madeira, grande, podia carregar bem à vontade umas mãos cheias de pedras, tinha uns faróis pintados de encarnado, que se mexiam para todos os lados. O motor era às riscas azuis e brancas. E as rodas tinham flores de pétalas azuis. As portas abriam e fechavam e lá dentro podiam caber dois bonequinhos sentados.

O Tónio assistiu aflito à compra, nunca



mais a tinha na mão. «15000, pediu a mulher». — «Não senhora, é muito dinheiro, disse a tia, só dou 10000». E uma porque queria os 10, a outra porque queria os 15, nunca mais se resolviam. E os olhos de Tónio iam de uma para a outra e escutava a conversa que em nada o interessava.

Pronto a camioneta estava por fim nas suas mãos, era só dele, a sua linda camioneta nova, amarelinha, azul e vermelha, portas de abrir e fechar, coisa a sério, pesada e forte e não como essas trapalhices dos plásticos. Parece que ficou farto da feira, só queria apanhar-se em casa para brincar com ela e a mostrar aos seus amigos. Mas ainda teve que caminhar mais. E ainda voltou a admirar-se com tanta coisa que não conhecia. As ovelhas que se vendiam enfeitadas e pintadas de cores, os chifres com bolas vermelhas e azuis. Pareciam mascaradas para uma brincadeira de Carnaval. E a cobra? Que medo! Medo tinha o Tónio e, como ele, tanta gente que estava ali a ouvir o homem que falava muito alto e que arrumava sabonetes às pessoas. O Tónio não percebia bem o que ele dizia, só que o homem queria que toda a gente se lavasse

e então arrumava os sabonetes que as pessoas apanhavam do chão, empurrando-se umas às outras. Mas para que queria ele a cobra? A cobra parecia amiga do dono, enrolava-se-lhe ao braço e parecia não ter vontade de fugir para o meio das pessoas, no entanto o Tônio ficou contente quando saíram dali.

Quando os cestos da mãe e da tia ficaram cheios e voltaram para o carro, a caminho de casa, esquecida a cobra e a feira, o Tônio voltou a apertar nos braços a sua camioneta nova e a pensar em quantas brincadeiras podia fazer com ela, arranjar uma garagem, fazer marcha atrás, carregar e descarregar pedras, madeira, feijões, avelãs, etc...

Uma camioneta grande, a sério. Não tinha guiador, é verdade, mas isso não tinha importância, podiam lá caber melhor os dois bonecos, o marido e a mulher, a fingir ele e a Clara.



o pinheirinho novo

O pinheirinho Novo estava já muito crescido. Aquele outro pinheiro grande, de copa redonda, era a sua mãe. Não o embalara como as mães fazem aos filhos, mas não a amava com menos carinho. Fora um dia, há anos atrás, que um pinhão caíra de uma pinha sua, aberta pelo calor do sol. Nenhum menino o fora apanhar e ele ficara uns tempos encostado à terra, no meio da caruma, até que por sua vez a sua casca abrisse e a raiz pequenina o prendesse à terra. Daí por diante, foi só crescer. Pequenininho tronco, pequeninas carumas, o pinheirinho era o encanto da mãe que, lá do alto, o via crescer e ser o mais lindo pinheiro daquela mata. Todos con-



cordavam que nenhum tinha tronco mais direito, nem mais redondo. Só um velho pinheiro torcido e cheio de nós resmungava: «já aqui vi muitos como ele e poucos chegaram à minha idade». Quanto mais bonitos e mais direitos, mais desejados são pelos homens. O Pinheirinho Novo não percebia aquelas conversas, vivia todos os dias com alegria e ia sempre crescendo. Mas um dia vieram uns homens com machados e cordas e ele viu com horror que outros pinheiros caíam por terra e eram levados para longe. Perguntou então à mãe porque não ficavam sempre na mata os pinheiros que ali viviam. A mãe respondeu: «nós, só aqui estamos até os homens quererem. Nascermos e crescemos aqui, aqui somos felizes, mas eles precisam de nós e nós vamos de boa vontade ajudá-los e ser-lhes úteis. Somos precisos à sua vida».

— Mas eu não quero — respondeu o Pinheirinho Novo. Quero viver sempre aqui, gosto das manhãs frescas com os pássaros a poeirem nos meus ramos, gosto das noites quando eles dormem quietos em mim, gosto do vento a brincar nas minhas carumas, gosto do sol a aquecer o meu tronco, gosto das flores que nascem junto de mim. E queria crescer mais e mais, ser o mais forte pinheiro da mata, aquele que mais pinhas tivesse e em cuja sombra brincassem as crianças.

A mãe suspirou.
— Eu também — disse ela — sinto como tu. Se os homens vierem, eu terei muita pena de deixar tudo isto. Mas sei que posso viver ainda muito tempo junto deles. Posso ser mesa e sobre mim sentir a alegria do pão. Posso ser trave e sustentar o tecto de uma casa e sentir que todos me estimam porque os guardo. Posso ser a porta que, de manhã, se abre para o dia que vem e que, à noite, se fecha para que todos durmam sossegados. Em tudo isto continuo a viver e a ser feliz, mesmo se for lenha que se queime no inverno, porque à minha volta estarão todos quentes e recolhidos.

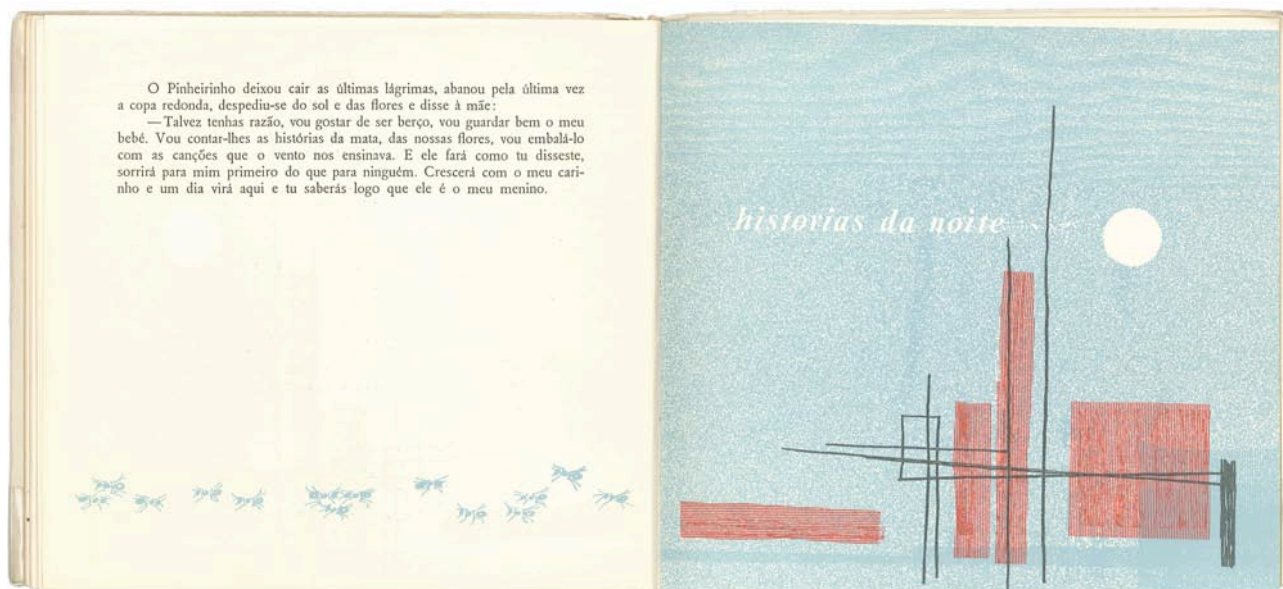


O Pinheirito era muito pequenino para entender e aceitar as palavras da mãe. Queria só viver e crescer.

Mas um dia os homens voltaram.

Desta vez, não queriam muitos pinheiros, queriam só um, ainda pequeno. Procuraram, procuraram e escolheram o pinheirinho Novo. Queriam um tronco liso e redondo para um berço. O Pinheiro chorou a olhar para a mãe, mas a mãe, embora chorasse também, disse-lhe:

— Sei que tu vais gostar de ser berço quase tanto como gostas de estar aqui. Vais guardar um criança pequenina, vais embalá-la devagarinho e, quando todos digam que ela sorri sôzinha, é para ti que se estará a sorrir. Repara que nenhum outro pinheiro agradeou. Procuraram o melhor da mata, foste tu o escolhido para o bebé, pequenino.

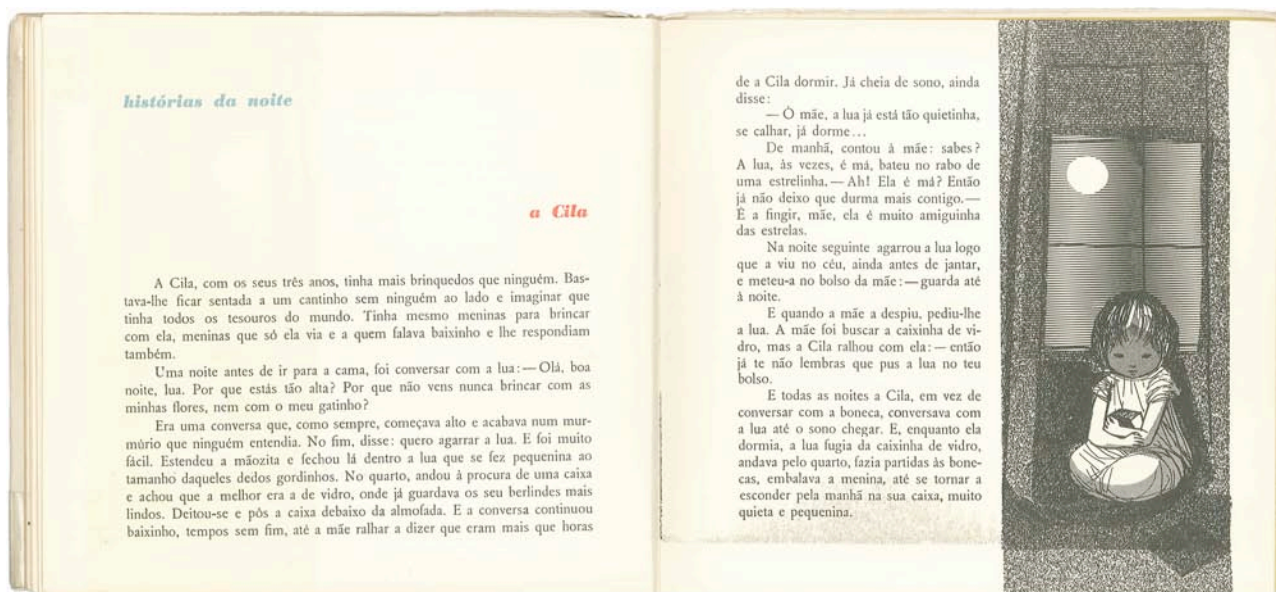


O Pinheirinho deixou cair as últimas lágrimas, abanou pela última vez a copa redonda, despediu-se do sol e das flores e disse à mãe:

— Talvez tenhas razão, vou gostar de ser berço, vou guardar bem o meu bebé. Vou contar-lhes as histórias da mata, das nossas flores, vou embala-lo com as canções que o vento nos ensinava. E ele fará como tu disseste, sorrirá para mim primeiro do que para ninguém. Crescerá com o meu carinho e um dia virá aqui e tu saberás logo que ele é o meu menino.



histórias da noite



histórias da noite

a Cila

A Cila, com os seus três anos, tinha mais brinquedos que ninguém. Bastava-lhe ficar sentada a um cantinho sem ninguém ao lado e imaginar que tinha todos os tesouros do mundo. Tinha mesmo meninas para brincar com ela, meninas que só ela via e a quem falava baixinho e lhe respondiam também.

Uma noite antes de ir para a cama, foi conversar com a lua: — Olá, boa noite, lua. Por que estás tão alta? Por que não vens nunca brincar com as minhas flores, nem com o meu gatinho?

Era uma conversa que, como sempre, começava alto e acabava num murmúrio que ninguém entendia. No fim, disse: quero agarrar a lua. E foi muito fácil. Estendeu a mãozinha e fechou lá dentro a lua que se fez pequenina ao tamanho daqueles dedos gordinhos. No quarto, andou à procura de uma caixa e achou que a melhor era a de vidro, onde já guardava os seu berlindes mais lindos. Deitou-se e pôs a caixa debaixo da almofada. E a conversa continuou baixinho, tempos sem fim, até a mãe ralar a dizer que eram mais que horas

de a Cila dormir. Já cheia de sono, ainda disse:

— Ó mãe, a lua já está tão quietinha, se calhar, já dorme...

De manhã, contou à mãe: sabes? A lua, às vezes, é má, bateu no rabo de uma estrelinha. — Ah! Ela é má? Então já não deixo que durma mais contigo. — E a fingir, mãe, ela é muito amiguinha das estrelas.

Na noite seguinte agarrou a lua logo que a viu no céu, ainda antes de jantar, e meteu-a no bolso da mãe: — guarda até à noite.

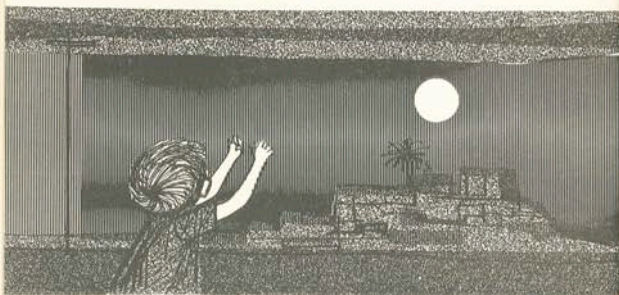
E quando a mãe a despiu, pediu-lhe a lua. A mãe foi buscar a caixinha de vidro, mas a Cila ralhou com ela: — então já te não lembras que pus a lua no teu bolso.

E todas as noites a Cila, em vez de conversar com a boneca, conversava com a lua até o sono chegar. E, enquanto ela dormia, a lua fugia da caixinha de vidro, andava pelo quarto, fazia partidas às bonecas, embalava a menina, até se tornar a esconder pela manhã na sua caixa, muito quieta e pequenina.



o Pedro

Sempre que havia lua, ela nascia certinha no alto da Senhora do Monte, por detrás de uma casa que tem uma palmeira ao lado. E o Pedro julgava que era essa a casinha da lua e que ela dormia de dia ali dentro, e só saía a passear pelo céu, quando o céu estava escuro. Perguntava à mãe todas as noites se a lua ia passear ou se ficava em casa de castigo, por ter feito alguma maldade. O Pedro tinha só dois anos e, por isso, pensava que estas coisas fossem



assim. Era a sua maior alegria correr para a varanda e encontrar a lua a sair da sua casinha. Gritava batia as palmas, saltava. Depois, encostava a carita à mão e ficava à janela e vê-la subir pelo céu, como se fosse um balão. Os balões são bonitos mas o Pedro não se importava com eles. A lua é que o encantava, primeiro muito vermelha e com um redondo grande, depois, mais pequena, quanto mais subia no céu.

— Ela vai ver as estrelas de perto; vai conversar com elas. E eu vou dormir, são horas de ir para a cama, não me deixam passar a noite na varanda e ver até onde sobe a lua. Tenho que ir para o meu quarto que é escuro e não tem estrelas no tecto.

Caladinho, com a cara encostada à mãozinha, o Pedro ia pensando coisas da lua, coisas que só um menino de dois anos sabe. E os olhos ficavam tristes quando deixava a varanda.

a Clara e o Tonio

Longe da cidade, junto ao mar, sem mais casas, nem luz eléctrica, outros meninos gritavam também quando viam a lua. Os seus olhos grandes brilhavam e pareciam maiores com o luar.

— A bó — dizia o Tónio.

Não sabia falar e julgava que a lua era uma bola que fugira para longe. Passeava com a irmã e os dois queriam sempre descobrir porque é que o jardim de noite parecia outro, embora fosse o mesmo. Irem assim pelo escuro,

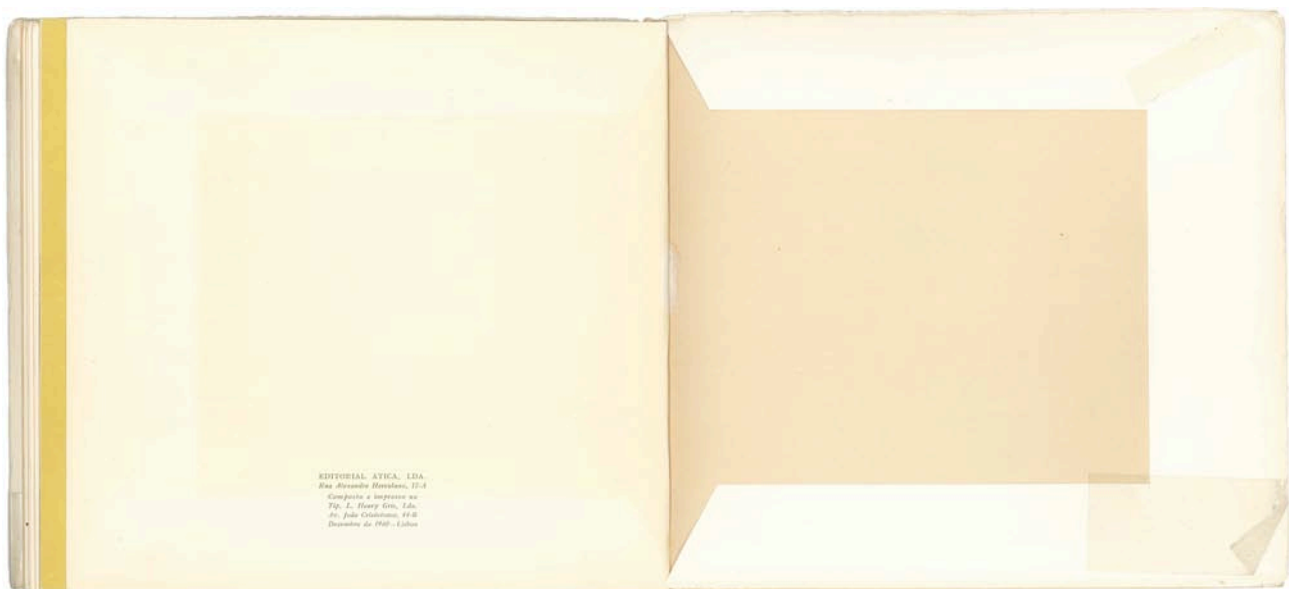
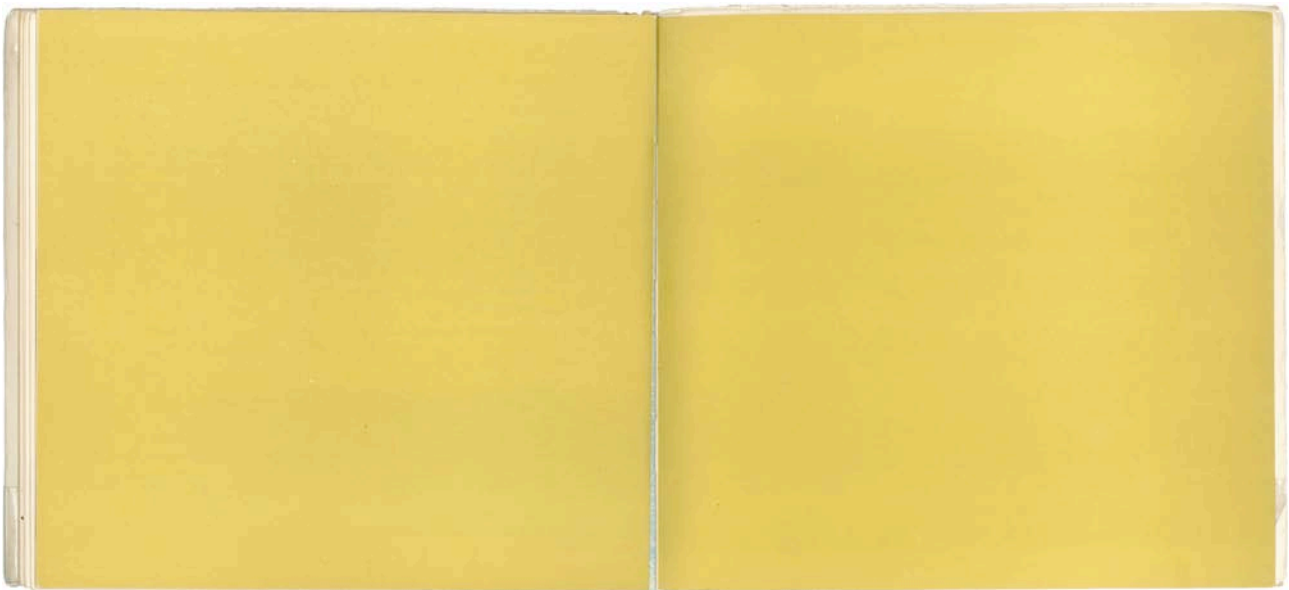
era uma grande aventura. O chão que pisavam era o mesmo carreirinho de pedra, com relva à volta, mas os pés caminhavam com outro cuidado. As flores que regavam pela manhã com os seus regadores pequeninos, também eram diferentes com o luar, apareciam e escondiam-se no escuro. Pararam nas roseiras. Olharam muito para as rosas, pareciam ser maiores, tocaram-lhe depois com os dedinhos, a ver se eram as mesmas. A Clara dizia ao irmão: — olha a rosa! — O menino tocava também e dizia: — lá...

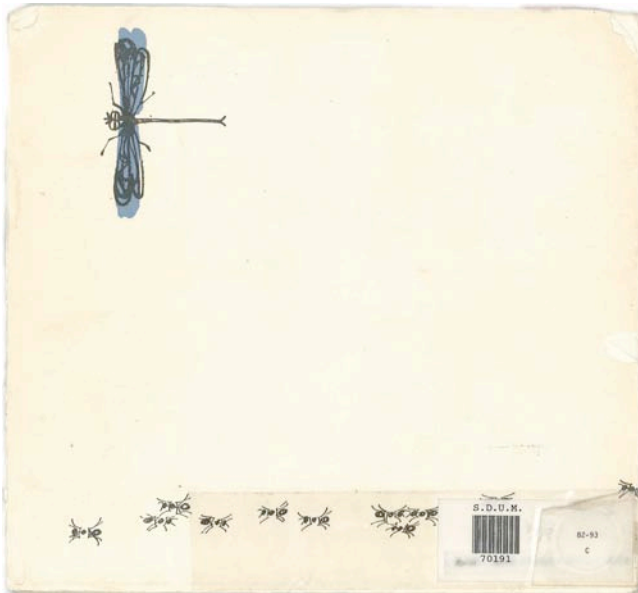
E, de mãos dadas, continuaram o seu passeio. Um gato saltou-lhes à frente, um dos tantos que ali viviam, sem dono. Não tiveram medo, os gatos e eles



eram velhos conhecidos. Foram até à praia ver o mar sem ondas que chegava quase ao jardim. A água brilhava como se a lua estivesse lá dentro. E era isso o que eles não percebiam, que a lua estivesse no céu e também a mexer em cada bocadinho de água. Voltaram ao jardim. À sua volta, o escuro era cheio de ruídos que eles não conheciam. De cada canteiro saía um barulhinho diferente. Aqui um bicho rola as folhas de uma planta, acolá, um outro cantava muito baixo, mais adiante uma cigarra cantava sem medo, e ainda muitos mais barulhos que, de dia, se não ouviam. Os meninos não tinham pressa de se deitar, era tudo bonito e misterioso. Com eles seguia a sua gatinha preta, a Rom-Rom, que só tinha quatro meses, mas que já sabia tudo o que os meninos ainda não tinham aprendido, sabia dos bichos, sabia dos perigos, sabia da Noite, coisas que os meninos ainda iam demorar muito a aprender. A Rom-Rom, talvez até se risse quando os via apertarem-se as mãos nos sítios mais escuros.







entrevista realizada a Maria Keil

Lisboa, Centro Cultural de Belém, 26 de Janeiro de 2009

A entrevista foi precedida pelas apresentações e por uma conversa informal, não gravada.

Miriam (M) = Antes de começarmos a entrar no livro, já sei um pouco da sua biografia... que veio de Silves, que veio aos 15 anos para Lisboa...

Maria Keil (MK) = 16

M = 16! =)

MK = Tanto faz... tanto faz

M = Então, eu gostaria de saber, sendo que andou nas Belas Artes (BA), como é que começou este gosto pela ilustração infantil... como é que depois das BA, de ter frequentado pintura, como é que começou este gosto pela ilustração, nomeadamente pela infantil?

MK = Começou por... deve ter sido, não sei, a preocupação de dar... perceber que eu fazia bonecos, desenhos e o professor da escola onde eu andava dizia “mandem-na para a escola de BA” e havia família aqui onde eu podia estar, era fácil estar em Lisboa... não ia para uma pensão, ia para uma casa de família, era uma facilidade em ir para a escola de BA e ali estive até sair...

M= Até sair... casar...

MK = Para casar... foram 4 anos, parece-me, que eu estive na escola de BA. Era uma escola muito... antiquada... quer dizer... o ensino não era para a frente, era estável... as coisas clássicas, os gregos, aquelas coisas que se desenhavam, aquelas cabeças gregas, depois o modelo vivo que era uma coisa mais considerada avançada.

Mas a escola era um bocadinho parada!

Depois conheci o meu marido que era de outro ambiente, gente mais virada para a frente, para as coisas modernas... que não valia a pena estar na escola a

aprender, no fundo não se aprendia quase nada... era para se ser professora, o futuro era ir para escolas ensinar também. Vim cá para fora e comecei a conviver com as pessoas que realmente já tinham saído da escola ou que iam para o estrangeiro... e aquilo abriu-se... era outro mundo... a escola era muito clássica, muito parada... hoje parece que já não é!

M = Já não é tanto...

MK = Não, já não é tanto. Mas naquela altura era! A gente chegava ali e desenhava as coisas clássicas ou o modelo vivo... não cheguei a ir para uma aula de pintura, parece-me, já não me lembro, mas acho que era só o preparatório para depois escolher o mestre de pintura, acho que não cheguei a ir... saí... cá fora o mundo estava aberto...

M = Então mas não aprendiam as técnicas da pintura... era mais desenho?

MK = Aprendia-se tudo! Aprendia-se tudo! Desenho, desenho à vista, desenho a carvão, desenho geométrico... aprendia-se tudo, mas era para aprender não era para viver!

M = Era tudo como o professor ditava...

MK = Pois... era um curso que se tirava para depois ir ensinar para outro curso... era a coisa principal...

M = Havia pouca liberdade criativa e expressiva...

MK = Era... era... não havia sítios para gente expor, fazer exposições... havia só para os consagrados... havia 2 ou 3 sítios... só os mestres e os consagrados, as pessoas importantes é que expunham... era muito fechado, muito fechado...

M = Agora também não é ainda completamente fácil, mas já não é assim. Há muitos mais sítios para expor. É diferente..

MK = Não, agora o mundo abriu-se muito.

M = É verdade! É muito mais fácil até editar e fazer coisas...

MK = Não, agora não se parece absolutamente nada com o que era naquela altura.

M = Ainda em relação à ilustração, tinha algumas bases... ou seja, havia na altura revistas, vinha-lhe de algum lado a inspiração?...

MK = Ora o que houve, diferente de tudo e que as pessoas não se devem ter apercebido completamente de onde é que veio a abertura... foi da guerra! Dos que fugiram dos países que estavam em guerra... porque fugir para a América... eram 3 ou 4 pintores, de tudo, ou decoradores ou artistas plásticos... chegaram aqui e acharam que não valia a pena ir mais longe porque aqui podia-se trabalhar e viver... e foi a nossa salvação! Trouxeram gente nova e ideias novas, critérios novos, tudo... e isto ficou diferente.

A escola de belas artes não ajudou muito, não!!

M = Ajudou foi cá fora depois, não é... ter o contacto com essas pessoas todas?

MK = Não... ensinava, preparava... para podermos ensinar noutras escolas... mas para uma pessoa sair, enfim, do trivial a escola não ajudava! O que ensinava na escola era a copiar as coisas gregas e romanas, aquelas cabeças... ou fazíamos modelo vivo que também não conduzia a nada, era um treino só e era muito pobre, a escola era muito pobre... nós não tínhamos tintas, não tínhamos... lembro-me que havia na minha aula uma pedra, um bocado de mármore, onde nós fabricávamos tinta branca, porque era tudo caríssimo, nós éramos todos pobres. Havia um professor de pintura que era para uma elite de senhoras que iam só por gosto, para aprender, para ocupar e nós éramos com o outro professor barato... muito bom, era o Veloso Salgado, era um encanto. Mas não tínhamos dinheiro para nada, nem para comprar tinta e aquilo atrasava um bocadinho, o branco era o que se gastava mais... óxido de zinco e óleo de linhaça, depois aquilo escurecia depois na tela ficava tudo escuro, com o tempo aquilo ia escurecendo (risos).

M= Ficava beije, branco sujo...também não faz mal...

MK = Não, não fez mal nenhum.

M= E vocês faziam as próprias tintas...

MK = Fazíamos, com a espátula... óxido de zinco...

M= Agora já não sabemos fazer essas coisas.

MK = Ninguém tinha dinheiro para comprar uma bisnaga de tinta branca só os grandes mestres.

M = Imagino...

E tem ilustradores da altura de que goste?

MK = Os que vieram de fora eram espantosos...eram espantosos... o Kradolfer, o Fred Kradolfer... um mestre!

M = Depois trabalhou consigo!

MK = Não, eu é que trabalhava com ele...

M = Pronto...(risos) trabalhavam os 2!

MK = Trabalhávamos em conjunto, ele fazia e a gente olhava e aprendia... não era professor, era amigo...

M = Sim, mas foi no ETP, não foi?

MK = Isso era um estúdio de publicidade, isso era para ganhar a vida... era pago! A gente fazia o que aparecia... Houve uma coisa que eu fiz que era uma parvoíce que era a cinta Pompadour... não presta para nada... mas dava dinheiro, a casa pagava e a gente fazia aquelas cintas, com aquelas coisas... aí já não era arte... era para ganhar a vida.

M = Era design, é diferente!

MK = Não tem nada a ver com arte...

M = Eu sou designer, é a minha profissão, e também tenho que fazer muitos trabalhos que não gosto propriamente...

E agora da actualidade, conhece alguns ilustradores dos mais novos?

MK = Agora não sei, estou um bocadinho por fora... agora a coisa abriu-se e está tudo bem. Cada um faz o que sabe e o que quer e o que pode e é bom!

M = Há muitos e de muita qualidade também...

MK = Sim, sim, sim...não, não tem nada a ver com o tempo em que eu vim para a escola de belas artes.

M = Mas isto é importante ter existido (a falar do livro “histórias de pretos e de brancos”), é muito importante...

MK = Oh isso... nem sei quando é que foi feito...

M = É de 60!

MK = 70?

M = 60.

MK = Ah então já eu tinha saído há muito tempo da escola...

Isto eram as histórias de uma amiga minha que estava em África... ela viveu em Luanda e trazia muitas histórias de pretos e de brancos... era uma pessoa muito desanuviada e tudo... nessa altura já a gente fazia assim umas coisas assim um bocadinho mais arrojadas...

M = Sim, eu acho que esta linguagem é muito actual...

MK = Não sei se é actual ou se começou aqui e ainda não evoluiu, não sei... não sei...

M = Eu acho que voltámos agora para aqui...

MK = Não, mas isto já foi influência dos que vieram de fora... dos que fugiam da guerra e que chegaram aqui e acharam que aqui se estava bem... o clima era bom e tudo... e não foram para o Brasil ou para a América e aprendemos muito. Mas já eu tinha saído da escola de belas artes há anos, há anos... Pois, tudo isto já é feito em liberdade!

M = Que técnica é que usava para fazer isto? É gravura?

MK = É guache, não, isto é guache. É feito assim tal qual como está aqui e depois separavam as cores... há uma impressão de azul mas isso não era eu que fazia...

M = Pois, isso era na gráfica.

MK = Isto é outra cor, e isto é o preto. Aqui estão 3 cores.

M = E esta rede? Também é guache?

MK = Isso fazia-se separado... era separado e depois juntava-se.

M = Eles faziam lá?

MK = Sim. Isso era já técnica de ... como é que se diz?...

M = De impressão!

MK = Sim. Pois.. são 3 cores...

M = Agora é muito mais simples de fazer estas coisas...

MK = Isso já não sei...

M = É. Agora já não precisam de fazer essa separação das cores... é muito mais fácil o processo...

E a Maria acompanhava esta produção?

MK = Ah sim, claro... isto não se entregava assim sem mais nem menos. A gente fazia e acompanhava, claro!

M = Eu li numa entrevista que deu ao João, que gostou muito de ilustrar os livros desta autora...

MK = Da Maria Cecília?

M = Sim.

MK = Era, era uma grande amiga, ela fazia histórias muito bonitas de pretos...

M = Este também gostou de ilustrar? (referindo-me ao “Histórias de pretos e de brancos e histórias da noite”)

MK = Pois. (risos)

M= E ela convidou-a directamente?

MK = Sim, éramos amigas... aqui não havia patrão e empregada... 1 conto para fazer aquilo... ela tinha dinheiro para fazer o livro, fazia o livro...

M = E então trabalhavam em conjunto... e ela gostava logo das coisas à primeira?

MK = Sim... se não gostava dizia logo que não gostava e eu fazia outras.

M = Porque eu estava aqui a ver e são 26 ilustrações!! Neste livro...

MK = Aqui neste livro? Sei lá... é isto?

M = Sim, os papelinhos... Sim, são as ilustrações. (eu separei as ilustrações.)

(pausa para lanchar e descansar)

M = Eu noto que nalgumas das ilustrações, temos vários elementos que são repetidos... não é?

MK = Não, não são exactamente...

M = Não, não são exactamente iguais... eles eram todos feitos individualmente?

MK = Sim. Separados, quer dizer... o amarelo era uma placa, o azul era outra placa, o preto era outra placa...

M = Mesmo as borboletas e as formigas eram sempre desenhadas uma a uma?

MK = Sim...claro, claro... pois...

M = Estou a perguntar-lhe porque às vezes...

MK = Não... não se aproveitavam, não...

M = Às vezes podia...

MK = Não valia a pena estar a aproveitar. Isso era tão simples de fazer. Este não se repete em parte nenhuma (referindo-se à borboleta preta da pág. 11 da história “retrato de uma pretinha”).

M = No texto nunca falamos de formigas, nem de borboletas...

MK = Não, pois não... às vezes até pode ser que fale...

M = Porque é que resolveu desenhá-las?

MK = Está aqui um gato e uma gata. Está a falar numa gata, está aqui uma gata (MK a apontar para o desenho da página 21)

M = As borboletas e formigas...

MK = Também fala. Fala! Fala na história... Acho que sim. Aqui fala nos gatos...

M = Nos gatos e nas galinhas... mas algumas coisas acrescentou!...

MK = Claro. Não fala nos mosquitos...

M = Isto para as crianças poderem ter outra interpretação?

MK = Evidentemente! Pois...

M = O que acha mais importante, a leitura da ilustração, a leitura do texto ou as duas em conjunto?

MK = Eu acho que as duas em conjunto! Pois claro. Pode haver crianças mais espertas que dizem “ah, mas o texto não fala no mosquito!”. O que é que a gente responde?

M = Que não faz mal! (risos) Que é para ajudar a inventar um espaço na nossa imaginação.

MK = Também acho que sim. Para a criança não ficar limitada aquilo que está escrito. Para pôr a imaginação também a trabalhar.

M = Até fez alguns livros só com ilustração, sem texto...

MK = Já não me lembro!... Mas, por exemplo, quando se fala aqui no pinheirinho não diz que tem tantas coisas ali (referindo-se aos ramos do pinheiro da página 31).

M = Ah claro, nem aparece o mosquito, nem estas coisas (página 31)

MK = Agora o que é que está certo? Que se invente? Que se alimente a imaginação com coisas que não estão escritas? Ou há pessoas tão meticolosas que só desenham aquilo que está escrito? Também é verdade! Qual é que é melhor? Está certo ou não está certo?

M = É verdade. Mas isto tudo depois era dialogado com a Maria Cecília, com o autor?

MK = Não sei... ou com a criança que lê... ou com a professora que faz ler... depende de pessoa para pessoa...

Por exemplo, aqui está uma criança chata... não diz que tem um prato maior e outro mais pequeno... até pode haver gente tão chata que pode chegar a esse ponto. E a gente não tem nada com isso.

M = E a autora quando viu estas ilustrações...

MK = Gostou... gostou...

M = E não pôs em causa não existir algumas coisas...

MK = Claro que não, claro que não. Mas acredito que haja gente capaz disso...

M = Mas isso é bom, conseguir trabalhar assim sem...

MK = Não sei. Cada um trabalha como sabe...

M = Pois, eu estava a dizer em relação à autora aceitar facilmente as suas sugestões. É porque confiava em si.

MK = Aceitou, aceitou, mas há pessoas que não aceitam.

M = Em relação à capa, a Maria é que decidiu isto tudo? Decidiu a capa toda?...

MK = Claro! Ninguém se metia no meu trabalho...

M = E porque é que optou por estes insectos? Porque esta ilustração nunca aparece cá dentro, no livro... Porque é que optou por esta?... e não pelos meninos...

MK = Não me deu para aí...

M = Eu acho muito bonita. Acho que assim funciona muito bem.

MK = Se a gente se importar com a opinião de toda a gente não faz nada.

M = É verdade. Eu às vezes tenho medo de fazer coisas porque acho sempre que não vão ficar bem.

MK = A gente nunca pode satisfazer tudo, tudo, tudo. Faz o que pode e o que acha que deve fazer. E o que está certo e pronto...

M = E o formato do livro? Era decidido...

MK = Ah isso, sim... Eles é que sabiam o corte do papel...

M = Para aproveitar o papel...

MK = Isso já não era da minha conta.

M = E em relação a esta história... sabe o que é que eu me apercebi, em relação à última? Aqui na capa não fala dela...

MK = Dela quem?

M = Da história. Diz assim "histórias de pretos e de brancos" e não fala nesta (a referir-me à "história da noite". Mas aqui a seguir já aparece...

MK = Ah isso já não sei. Está bem. Isso é lá com a autora...

M = Mas eu tirei as minhas conclusões e achei que a história poderia ter sido posta depois.

MK = Pode pois. Isto já não tem nada a ver com aquela. Mas, de resto aqui já está separada...

M = Sim, sim. Aqui não diz...

MK = Aqui não diz...mas no outro lá dentro “histórias da noite”... porquê? Porque isto também era passado em África. Esta parte da noite também é de pessoa que viveu em África... que estava em África a escrever...

M = Ela estava lá? (em relação à Maria Cecília Correia)

MK= Estava pois. Não inventou. Nada disto é inventado. É apenas escrito para crianças. E aqui assim é um apêndice àquela parte da coisa mas faz parte do livro... de resto... não faz parte na capa mas faz parte depois aqui na divisão do livro. a história da noite. É um outro livro..

M = No fundo é um livro dentro do livro

MK = Tudo isso se passava em África.

M = E depois aqui, na primeira parte do livro, porque é que estas ilustrações usam sempre 4 cores e aqui passaram a ser todas a preto?

MK= É outro livro, não tem a ver com o primeiro.

M = Não foi por lhe dizerem que queriam só uma cor?

MK = Não. Aqui é só o preto e branco, é histórias da noite...

M = É por ser de noite?

MK = Sim, claro! Está no mesmo livro porque foi escrito lá mas não tem a ver com a primeira coisa... acho eu... já não me lembro da história...

M = Sim. O registo é diferente... o tipo de ilustração é completamente diferente...

MK = E o desenho também...

M = O desenho também... sim... completamente...

MK = Mas isso não tem explicação... nem tem justificação... é porque é... é assim...

M = Eu sou um bocadinho chata, peço desculpa... mas estas coisas interessam-me sempre saber...

MK = Está bem, tem razão... mas não tem que ver uma coisa com a outra...

M = Sim, não é uma coisa pensada e que é assim de determinada maneira... Uma coisa mais pessoal, porque é que gosta de fazer ilustração?... Se gosta... dá-lhe prazer representar?

MK = A gente gosta de fazer o trabalho... então, é o meu ofício! Há pessoas que gostam muito de cozinhar, eu cá não sei. E é bom, é melhor que isto! Uma caixa de bombons é melhor que isto.

M = De ovos moles!... Já provou alguma vez?

MK = Já sim senhora! É melhor que isto.

M = Dentro das actividades todas que teve, que foram muitas não foram?...

MK = Não!

M = Os azulejos...

MK = Ah isso é outra coisa...

M = É completamente diferente... depois a publicidade...

MK = A publicidade era para ganhar a vida... é trabalho. Trabalho para ganhar a vida, para a gente sobreviver.

M = Então este é um trabalho que dá mais prazer, que gosta mais de fazer?...

MK = É outra coisa diferente... completamente diferente

M = Tem mais liberdade... criativa...? Não é?

MK = Se quer que lhe diga não sei... é um trabalho que aparece para fazer, faz-se. Isto é outra coisa, esta ilustração é outra... tem 3 cores... esta só tem duas... tem 3 também...

M = Tem 3... o preto, o azul e o vermelho (página de entrada das histórias da noite, pág. 35)

MK = São coisas de trabalho... acho eu... não sei se as pessoas que trabalham nisto explicam tudo quanto fazem. Pegam no lápis e já estão a explicar porque é que pegaram no lápis assim e não pegaram assim... isso não sei...

M = Não, não... eu estou a fazer-lhe estas perguntas todas porque este é o livro que eu estou a trabalhar, percebe? Vou-lhe explicar assim mais concretamente o que vou fazer com este livro.
Este livro nunca mais foi editado...

MK = Acho que não, acho que não...

M = Nunca. Este exemplar nem é meu, é da biblioteca porque eu nunca o consegui encontrar.

Então o que é que eu vou fazer, neste projecto... Na Universidade de Aveiro estão a criar um museu virtual do design português, então, eu vou pegar neste livro e tentar torná-lo num objecto multimédia, que irá estar acessível através do computador, onde as crianças o irão poder ler, já que nunca mais o irão encontrar nas livrarias, podem lê-lo novamente, e irão poder brincar com estes seus elementos. Vou pegar nestes desenhos e eles vão poder brincar com eles...

Mk = Pois, está bem...está certo.

M = O que acha?

Mk = Acho bem, acho bem...

Mas agora... qualquer desses desenhos é feito metade com profissionalismo e metade com a ilusão do que se lê. Portanto, tudo isso é uma coisa que nunca está pregada com alfinetes.

M = Sim, não pode ser rígido...

Mk = Seja onde for... tudo o que se faz, que se desenha é sempre com esses elementos... é o elemento história e o elemento plástico... interpretar o que se lê... qualquer outra pessoa não ia fazer assim, não ia fazer este homem com o saco às costas com as pernas assim dobradas...

M = Eu não consigo...

Mk = Fazia de outra maneira, estava no seu direito...

Portanto, isto não tem regras...

M = Mas o que eu vou usar são as suas ilustrações!

Mk = Está bem.. não é isso que eu quero dizer... uma pessoa que fosse... outra pessoa...

M = Outra pessoa a interpretar este livro...

MK = Não iria fazer este desenho assim... não era a sua maneira de desenhar... é que tudo isto está ligado ao cérebro, ao sistema nervoso a tudo o que obriga a fazer um risco assim ou assim... são coisas que não se podem... nem sequer ter regras para isso, nem discutir a maneira... se está bem ou não está.. é bonito ou não é... mas regras para isso...

M = Ainda bem!

MK = Porque que no século passado, por exemplo, tudo isto era para deitar fora... fazia-se umas coisas muito bem feitinhas, com uns xales muito bem feitiños, com umas caras... ninguém se atreveria...

M = Era tudo muito realista!...

Mk = Não sei. Era outra moda.

M = Outro tipo de desenho, completamente diferente.

MK = Por isso é que se conhecem coisas de determinada época, que nunca pertenciam a outra época, por causa da interpretação que não é a mesma. Conheço pessoas que se vissem isto diziam "que porcaria, olha para os pés da menina, se isso é coisa que se faça assim... olha esta"... e estão no seu direito... (página 25)

M = Sim, mas eu acho... na minha interpretação este tipo de desenho deixa a criança pensar noutros ambientes, deixa-a imaginar o resto...

MK = Não sei, não tenho a certeza. Do que tenho a certeza é que outra pessoa que vá desenhar esta cena das meninas não o faz igual. Faz à sua maneira. Não faz as meninas descalças, se calhar põe-lhes uns sapatinhos bonitos...

M = Mas na altura era assim. A minha mãe conta-me que na aldeia dela usavam folhas de árvores para fazerem os sapatos.

MK = Pois, mas ninguém desenhou isso nunca...

M = E as cerejas para fazer de brincos...

MK = Ah, isso é brincadeira... isso está bem.... de resto... é difícil, se não fosse assim também não tinha piada. Se todos fizessem igual não tinha piada.

M = Custa-lhe falar sobre as suas coisas, não é? Sobre as coisas que desenhou porque nem todas têm explicação...

MK = Pois não. A explicação está ali no texto, na interpretação do texto. Pode ser igual, pode ser parecido, pode ser ao contrário. com certeza que não haveria ratos a tomar chá e a comer à mesa... (página 17)

M = Pois não. Mas, a menina fala da casinha dos ratos...

MK = Pois... mas com certeza não viu isto (os ratos à mesa a comer e a tomar chá) dentro da casinha dos ratos!

M = E quando estava a trabalhar com as gráficas eles diziam-lhe que só tinha este espaço para a ilustração ou a Maria decidia que a ilustração era assim e eles depois punham o texto?

MK = Sim, pois. Isso fica sempre desenhado como deve ser.

M = Pensei que lhe dissessem “só tem metade da folha”, neste caso... pensei que fosse mais condicionado...

MK = Não, não. Às vezes é. Às vezes o espaço está muito condicionado. Outras vezes não. A gente tem um papel para desenhar e vai desenhando.

M = Sim, tem uma liberdade maior.

MK = Pois é... o segredo destas coisas é a gente meter-se dentro da história e sentir o que está a ler, perceber o que está a ler... e pronto... cada pessoa vê um gato da sua maneira... não vê assim...

M = Este parece a minha gata. Tenho uma muito parecida, com o mesmo tipo de olhar. (página 21)

MK = Olhe, e eu não gosto dele. Mas, tem a cabeça muito grande para o corpo.

M = Os pequeninos são assim!

MK = São assim? Então pronto... olhe... continue...

M = Os pequeninos! E este é pequenino...

MK = Isto é tudo uma questão de interpretação, de perceber a história, de interpretar a história...

M = Pois. E ela dava-lhe o texto com muito tempo de antecedência para a Maria poder pensar nas coisas com calma?

MK = Dava, dava... normalmente dava... e se não desse, fazia-se no tempo que nos desse.

M = Por isso... é que eu acho que este livro é muito pormenorizado em relação a outros, nota-se que aqui teve mais...

MK = Eu não sei se já percebeu uma coisa que há aqui?... que, naturalmente, as pessoas não percebem, que é, por exemplo, isto, isto e isto não fui eu que desenhei (pág. 12, 17...) Isto são papéis que se compram com estas coisas e que se colam...

M = Ah são?...

MK = Isto, por exemplo, compram-se folhas disto... (página 25)

M = Ahh, eu tinha aqui essa pergunta... tinha aqui uma pergunta que era a seguinte: usou outros elementos, para além do desenho, para fazer a ilustração?

MK = Pois, tem, isto é tudo posto aqui...

M = Nesse caso são recortes...

MK = É, é um papel que se descola, transparente...

M = Transparente?

MK = Transparente, com estes grafismos. Vamos lá ver do princípio...

M = Então vamos ver...

MK = Aqui não, aqui não tem... (página 11)

M = Porque, sabe, para mim, como sou de uma era, de uma geração, diferente é difícil para mim perceber estas coisas.

MK = Pois, claro!... Isto é desenhado (página 11, retrato da dominguinhas)

M = E esta trama? (a parte a amarelo, por baixo da pretinha)

MK = Aí é desenhado também. Aí não tem trama.

M = Também é...

MK = Aqui é! isto é recortado, isto é recortado (página 12, os panos da avó e mãe da dominguinhas)... bocados colados aí, aqui é desenhado. Quer dizer a gente corta aquilo que nos convém, não é?

M = Para fazer os panos...

MK = Esta aqui pus inteiro, este aqui tem um bocado, este é também... isto não é desenhado. Depois é desenhado por cima... (página 14, as meninas sentadas com os vestidos e a senhora com o bebé às costas)

M = Pois, depois é com o guache.

MK = Compram-se umas folhas de... e corta-se aos bocados e cola-se. Tudo isto é colado aqui, aqui não, e isto também, tudo isto são peças de... é transparente (Maria Keil não se lembrava do nome do material)

M = Sim, é como se fosse um papel autocolante que depois tem estas pintinhas.

MK = Pois, são folhas inteiras que se compra e depois cola-se.

Não era possível estar a desenhar isto assim com esta precisão toda... aqui ainda há uns bocados, aqui não, aqui não há nada (págs. 28 e 29), aqui há o fato do menino (pág. 30), aqui é tudo desenhado (pág.31). Isto é uma folha inteira que se abriu aqui um buraco e desenha-se isto a branco (folha com o título “histórias da noite) Isto nem sei como é...

(entretanto chegou o João Paulo Cotrim (JPC) e juntou-se à conversa)

M = Isso deve ser... é tipografia (página de rosto das “histórias da noite”)

JPC = É tipografia.

MK = É, deve ser... de resto, tudo isto são coisas coladas aqui. Tudo isto é feito... sobreposto... olha, aqui há algumas sobrepostas para fazer o escuro (pág. 37)... isto também não é desenhado por mim (pág. 38)...

M = Engraçado porque a minha interpretação era completamente diferente... não conseguia...

MK = O material da altura...tudo isto é uma coisa que se compra, uma tira...

JPC = É mecanorma, decadry, não é?

MK = É... é... pois...

M = Mas eu pensei... era o que eu estava a dizer à Maria, a minha geração é completamente diferente, não temos o conhecimento das tecnologias antigas... do que se fazia antigamente

MK = Mas isto ainda se faz hoje...

M = Pois faz, de maneira diferente. Hoje aproveitam-se os fotolitos...

MK = Tudo isto são coisas coladas, umas sobrepostas, outras não, para tirar...

M = Isto no fundo eram os fotolitos como nós temos hoje em dia... que são transparentes...

MK = Eu acho que sim, que ainda há....

M = Há, há...

MK = Eu é que nunca mais não sei se ainda há, mas deve haver

M = Tem que usar no caderno novo! (leve um caderno, feito à mão, para oferecer a Maria Keil)

JPC = Agora já não se usam muito estes autocolantes por causa do computador, porque é possível fazer isso tudo no computador...

MK = Claro.

M = Pois, é isso. Eu até tinha, no seguimento da pergunta que lhe fiz há pouco, dizia aqui “porque a determinada altura, aparece-nos uma rede que hoje é fácil de fazer de diversas formas no computador. Depois eu continuava “mas nesta altura eu não sei como se faz!””.

MK = Tá claro... pois mas eu não sou da era dos computadores portanto não percebo nada de computadores... mas nada...

M = E a impressão disto, lembra-se se era gravura?... não sabe?...

MK = Scho que não, acho que não...

M = Já era aquele off-set... o mais básico

JPC = É off-set, sim.

MK = Disso nunca percebi...não sei...

M = Estou a perguntar-lhe isto porque existe muito relevo...

JPC = É off-set mas de... mas com as cores separadas, com as cores directas, não implicava selecção de cor...

MK = Não sei...

M = Sim. Se calhar ainda era do processo da litografia... não?...

MK = Mas tinha 3 impressões, uma, duas, três...

M = Cada uma com a sua ordem...

JPC = Cada uma com a sua cor...

MK = Cas isso não era eu que fazia a separação...

M = Entregava o desenho e depois eles na gráfica é que tinha que fazer essa...

MK = Já não me lembro quem é que escolhia isto, se era eu que colava aqui a coisa... já não me lembro... o preto era uma chapa, o azul era outra chapa e o amarelo outra chapa

JPC = Exactamente. A Maria fazia tudo no fundo a preto. Era tudo a preto.

MK = Era. Exacto. 3 cores, 3 cores diferentes. Separadas...

JPC = A Maria só via o resultado depois de impresso.

M = E depois azul... mas ajudou a escolher as cores...

MK = Não entregava isto para fazerem assim... as 3 cores...

M = Ah... fazia a sobreposição, não?

MK = Acho que sim...

M = Mas ajudou a escolher as cores... foram definidas por si...

MK = Claro, claro, mas não era desenhado assim como está aqui separado...

M = Exacto. Era um desenho só e só depois é que separava os elementos todos...

MK = Já foi há muito tempo... há muito tempo... e eu já não me lembro bem como era...

M = Já foi há 49 anos!

MK = Sim senhora! (risos) bons tempos, bons tempos... aqui deve ter sido pintado e depois desenhado com o preto por cima... olha...

M = Pelo menos impresso é assim. Tem primeiro o vermelho e depois...

MK = Claro o preto era sempre o último...

M = O preto é o último, neste caso...

MK = Pois é, até eu já não sei bem como é que fiz... não sei se hoje faria a mesma coisa, se calhar não, se calhar não fazia a mesma coisa!...

M = Essa era a última pergunta que eu tinha para lhe fazer...

MK = Isto por exemplo, esta capa é nitidamente de uma época, hoje já não se fazia isto...

M = Mas eu estava a dizer à Maria que eu acho que é perfeitamente actual...

JPC = Actual... é, é.. esteticamente é actual...

MK = Não faço ideia nenhuma...

M = Se calhar já não se fazíamos segundo estes processos mas esteticamente eu acho que é...

JPC = Foi dos anos da cor directa. Isto era um truque para se ter selecção de cor... ter várias cores...

MK = Não sei... já não me lembro...

M = Mas nós ainda trabalhamos muito assim no design...

MK = Já não me lembro bem como é que isto... isto não tem data?

M = É de 1960!

MK = 60? Uiiiiiii

M = E até tem aqui a dizer que foi... deixe-me ver... aqui... foi feito por intermédio do Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias... ou seja, parece que foi quase uma encomenda...

MK = Não sei... não faço ideia nenhuma... isso saiu da minha mão e foi para outras mãos...

M = Depois tenho mais algumas questões... mas depois se tiver mais alguma coisa o João ajuda-me a responder?...

JPC = Claro! Claro!

MK = Há outros livros para ver?...

M = Não porque eu só estou a trabalhar neste, agora...

MK = Então tá bem.

M = Eu comecei a trabalhar sobre todos, sobre todos os seus livros ilustrados, mas depois era demasiado... demasiada obra para trabalhar num curto espaço de tempo...

MK = Mas este aqui, tem aqui coisas que realmente são importantes para si...

M = Pois são... o tema, o próprio tema do livro, naquele tempo é estranho, não é?... falar tão abertamente de pretos e de brancos...

MK = Pois, era uma pessoa que vivia lá, que estava bem integrada naquilo, com crianças e tudo... o resto, isto é um bocadinho data... isto tem uma data... este grafismo tem uma data... 60, 70...

M = E lembra-se... desculpe interromper... lembra-se se este livro na altura foi bem aceite pela sociedade...

MK = Sim, sim, acho que sim, que foi...

M = Foi... a minha orientadora, que é a professora Conceição Lopes, não sei se conhece, ela trabalhou para a Gulbenkian durante imensos anos... fazia

promoção da leitura também e então diz que este livro foi objecto de estudo durante muito tempo e levava este livro para as escolas para ler aos meninos.

MK = É natural! É natural... não havia muitos livros, sabe?... foi na altura que começou a aparecer...

M = É estranho é nunca ter sido mais reeditado...

JPC = Esta colecção é de luxo, não é? É de luxo... é... as coisas do José de Lemos, também foi aqui publicada a Sophia... os da Sophia... António Sérgio, Fernanda de Castro, *A Menina do Mar*, *A fada Oriana*, a primeira edição é aqui... Esther de Lemos...

MK = É... é...

JPC = Estes de José de Lemos são magníficos também...

MK = Isso foi uma época riquíssima de novidades...

JPC = Este *A galinha verde* do Ricardo Alberty também é muito bonito...

MK = Esse não conheço...

M = Mas estes livros já são impossíveis de encontrar...

JPC = Pois são, são muito difíceis são... são muito difíceis de encontrar.

M = Este não é meu, este é da biblioteca...

JPC = Agora foi reeditado!

M = Este?

MK = Ah é?

M = Foi?

JPC = É! Foi... eu depois posso-te mandar a editora... eu acho que até temos...

M = Lá se vai a minha teoria por água a baixo (risos)

JPC = Porquê? A sério? Não acredito... (risos)...

M = É, mais ou menos...

JPC = Eu acho que sim...

M = A escolha deste livro também foi porque este ano se comemoram os 50 anos da declaração universal dos direitos humanos e então achámos interessante este tema das *histórias de pretos e brancos* e estar a comparar com a declaração universal... também o escolhi por ser o que eu mais gosto, também!... depois tive que arranjar aqui uma justificação... e depois uma das outras...o outro motivo pelo qual ele foi escolhido foi porque ele nunca mais foi reeditado e então era isso que estava a explicar à Maria, que eu vou fazer um projecto em que o vou reeditar... mas de uma forma... tornando-o um objecto multimédia onde as crianças possam interagir com as ilustrações e com a história...

MK = Eu não sei se a história...

JPC = Se fizeres uma busca lá na casa da leitura descobres num instantinho mas eu depois confirmo-te...

MK = Mas olha, isto foi escrito, numa história em que a África ainda estava muito apertada, subordinada ao branco...

M = Sim... 1960, exactamente...

MK = Não sei se hoje isto ainda está em dia com as coisas de lá agora...

M = Mas a história...

JPC = A Maria só ilustrou este da Maria Cecília Correia? Ou ilustrou outros?

MK = Não, mais, foram mais...

JPC = Também pode ser o outro... pode ter sido o outro...

M = Histórias da minha rua?

JPC = Histórias da minha rua!

M = Esse é que foi reeditado...

JPC = Ah... pronto!

M = Esse é que foi....

JPC = Então pronto, está está... (risos)

MK = Não sei, mas este... tem coisas aqui que não se repetiram, não se repetiram... aqui há o domínio branco sobre o preto...

M = Mas na história não é muito vincado esse aspecto, portanto não há aqui nenhum tipo de racismo...

MK = Não, não, porque ela não era racista... pois não... mas o ambiente onde ela vivia era, era mesmo racista... e isto estava ainda dentro daquele princípio do preto é o criado e o branco é o patrão, este livro ainda está dentro disso...não sei se agora tem boa aceitação...

M = Eu acho que sim, eu acho que sim... estava-lhe a perguntar isto porque este título na altura podia chocar "histórias de pretos e de brancos"...bem, se bem que não sei... na altura... se calhar choca mais hoje do que propriamente na altura...

JPC = Na altura não chocaria, se calhar choca mais hoje. Choca por causa do politicamente correcto...

M = Exactamente...

MK = Não, não... nesta altura havia os pretos e os brancos, vemos aqui os pretos simpáticos que tratavam das crianças, ajudavam os meninos da casa...

M = Sim, fala muito nesse aspecto...

MK = Pois, eu não conhecia o meio...

M = Mas não nunca sobre uma forma de desprezo...

MK = O menino é o menino da casa e o preto está a ajudar o menino (pág. 20)...
agora já, suponho que já não há isso...

M = Humm... não já não há tanto, mas nas sociedades mais altas ainda continua a ser...

JPC = quer dizer, é capaz de haver...

MK = Pelo menos, as pessoas que rodeavam a pessoa que escreveu este livro, a sociedade onde esta senhora vivia e tudo era nitidamente pretos para ali brancos para ali...

O Chico, por exemplo, foi a Luanda nesta altura e entrou nos correios para mandar uma carta estava lá um preto a ser atendido saiu imediatamente para a rua para o Chico ser atendido...

M = Posso tirar-lhe uma fotografia?

MK = Não! Estou com o nariz encarnado...

JPC = (risos)

M = E depois comigo?

MK = Não.

M = Também não, comigo? (risos)

MK = Não. É muito mais bonita... ficava eu toda... tou cansada...

M = Oh...

MK = Pois é, este livro é de uma época em que ainda não havia igualdade, agora se calhar também ainda não há...

M = Agora também... já não é tanto...

MK = Este era mesmo, mesmo colónias... e pretos e brancos...

M = A minha última pergunta, que eu tinha para lhe fazer era, se pudesse reeditar este livro, visto que ainda não foi reeditado o que é que faria, o que é

que mantinha, o que é que fazia de novo, o que é que não fazia de certeza absoluta?

MK = Neste livro? nada! Não lhe mexo... não havia alteração nenhuma.... se fosse fazer era outro!... dentro do que se está a passar neste momento, agora que eu não conheço...

M = Neste momento?

MK = Este é este... não... se tiver que ser posto de lado é posto de lado, é de uma época...

M = Se fizesse agora em 2009...

MK = “o livro ainda de histórias de pretos e de brancos”, que hoje já não se admite, já viu um título destes? Já não fazia sentido...

M = Sim, nós refazíamos o título para outro...

MK = Não sei, mas acho que não, é muito de uma época! É assim... Então é isso?

M = É isto, é isto... e depois se eu tiver, já disse ao João... se eu tiver alguma coisa que me tiver falhado, não é? porque foram umas atrás das outras há medida que a Maria foi falando, depois pergunto-lhe a ele...

MK = No que eu puder ajudar, ajudo!

M = Muito obrigada!

MK = Mas há coisas que eu realmente já não sei ajudar...

M = Ah, não. Já me ajudou muito...

MK = Eu não gosto muito destes desenhos... são muito grosseiros, com um traço muito bruto... assim muito...

M = Pois... numa entrevista também que eu li do João Paulo... dizia... ele perguntava “Que livro seu considerava mais conseguido?” e a Maria disse que

gostou muito dos livros da Maria Cecília Correia referindo que foram os primeiros com desenhos duros. O que entende por desenhos duros?

MK = Isto, são duros, duros... estes são um bocado...

M = Pouca expressão?...

MK = Não!... é o preto, é o traço preto, grosso...

M = Traço mais grosso?...

MK = É! Não tem grande sonoridade... abrutado...mas, é todo!... se fosse só um ou dois destoava mas como não é...

M = Sim... mas é uniforme...

MK = Isto é um bocadinho grosseiro...

M = E eu gosto muito!

MK = Muito obrigada! (risos) mas são um bocadinho grosseiros, mas olha... Pronto, e então está tudo bem?

M = Penso que sim, acho que está tudo respondido por agora ... depois de certeza que... à medida que eu for avançando no trabalho irão surgir muito mais coisas, não é?

MK = Se precisares de alguma coisa... também não há assim muito mais a dizer...

M = Às vezes pode ser uma coisa muito específica, não sei!

MK = Isto que está aqui escrito é de uma época também... o branco...

M = Muito obrigada!!

A continuação da conversa não foi gravada por não ter a ver com o projecto e por ser mais íntima e pessoal.